رفتہ و آیندہ

(اُردو ادب کا منظرنامہ)

ڈاکٹر نجیبہ عارف

پورب اکادمی

رفتہ و آیندہ

(اُردو ادب کا منظرنامہ)

ڈاکٹر نجیبہ عارف

پورب اکادمی، اسلام آباد

طبع اوّل: جنوری 2008ء

ناشر: پورب اکادمی، اسلام آباد

فون نمبر: 051 - 538 29 67, 0301 - 559 58 61

ای میل: info@poorab.com.pk

ویب سائٹ: www.poorab.com.pk

Raftah o Aaindah

by: Dr. Najeeba Arif

Published by: Poorab Academy, Islamabad, Pakistan

ISBN: 969-8917-40-0

۸۹۱.۴۳۹۳۰۰۱

ع ا ر نجیبہ، عارف

رفتہ و آیندہ (اُردو ادب کا منظر نامہ) / ڈاکٹر نجیبہ عارف۔

اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء

۲۷۰ ص

۱. اُردو ادب-تنقید

میرے وجود کی پہلی منزل

میرے امی اور ابو،

ہدیہ ظفر اور میر ظفر علی کے نام!

جنھوں نے مجھے

بولنا، پڑھنا، لکھنا اور سوچنا سکھایا

فہرست

حصہ سوم

نثری ادب

بسم اللہ

مضامین کا یہ مجموعہ بغیر کسی ادعا کے پیش کیا جا رہا ہے۔ یہ مضامین ایک طالب علمانہ کاوش ہیں اور ادب کو خود اپنی نظر سے دیکھنے کی خواہش کا اظہار ہیں۔ اس کتاب کی اشاعت کا ایک ہی جواز ہے کہ آپ کو اس نظر میں شریک کر لوں جس سے میں نے ان ادب پاروں کو دیکھا ہے۔

اس کتاب کی تالیف واشاعت کے تمام مرحلے بزرگوں کے کرم، امی ابو اور ساس سسر کی دعاؤں، گلناز آپا، نوشی، حیدر، گڑیا، حمیدہ اور نبیلہ کی تھپکیوں، مومنہ اور محمد کی قربانیوں اور احباب کی مہر و مروت کے سائے تلے طے ہوئے ہیں لیکن عارف کی گہری محبت، خاموش معاونت، بھرپور توجہ اور سرگرم حوصلہ افزائی نہ ہوتی تو میں زندگی میں کچھ بھی نہ کر پاتی۔

نجیبہ عارف

''القادر'' حسین روڈ، بنی گالا

اسلام آباد

najeeba_arif@hotmail.com

پیش لفظ

یہ امر انتہائی خوش آئند ہے کہ جدید تر لکھنے والوں میں سے چند ہونہار اور خلاق ادیب اُردو تنقید و تحقیق کو انحطاط کی گرفت سے نجات دلا کر ترقی و توانائی اور تازگی و رعنائی عطا کرنے میں سرگرمِ عمل ہیں۔ ڈاکٹر نجیبہ عارف ان چند نئے لکھنے والوں میں ممتاز و منفرد ہیں۔ ڈاکٹر نجیبہ عارف جدید تر اُردو تنقید کا ایک نیا نام ہیں۔ وہ تنقید و تحقیق کی دنیا میں نووارد ضرور ہیں مگر نو آموز ہرگز نہیں۔ ان کا مطالعہ وسیع، مشاہدہ گہرا اور اُسلوب تخلیقی ہے۔ ہر چند یہ کتاب ان کے تحقیقی و تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ ہے تاہم یہ مضامین کسی مبتدی کی بجائے ایک پختہ کار ادیب کے ذہن و ذوق کا پتہ دیتے ہیں۔

ڈاکٹر نجیبہ عارف جدید اور جدید تر اُردو ادب سے گہری دلچسپی رکھتی ہیں چنانچہ زیرِ نظر مجموعۂ مقالات میں ممتاز مفتی سے لے کر محمد حمید شاہد تک متعدد ہم عصر افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی تخلیقات کو نقد و نظر کی کسوٹی پر پرکھا ہے۔ شعری منظرنامے پر نظر ڈالیں تو راشد اور فیض سے لے کر حمیدہ شاہین اور پروین طاہر تک متعدد شعرا کے فنی کمالات کی تحسین کا حق ادا کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر نجیبہ عارف شخصیات کے ساتھ ساتھ رجحانات کو بھی زیرِ بحث لائی ہیں۔ رجحانات کے باب میں دورِ جدید کی تہذیبی ساخت اور اسلام، فکرِ اقبال کی روشنی میں، اُردو نثر کے متصوفانہ رجحانات اور پاکستان میں تانیثیت کی تحریک کے موضوع پر ان کے مقالے بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان مقالات میں انھوں نے تجزیہ و تعبیر اور تنقید و تحسین کا ایک عمدہ معیار قائم کیا ہے۔ میری تمنا ہے کہ ڈاکٹر نجیبہ عارف اس معیار کو مسلسل بلند سے بلند تر کرتی چلی جائیں تا کہ اُردو تنقید و تحقیق نئی بلندیوں تک پہنچ سکے۔ مجھے یقین ہے کہ ڈاکٹر نجیبہ عارف اسی تازگیٔ فکر و احساس کے ساتھ ہمیشہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں محوِ سفر رہیں گی۔

فتح محمد ملک

حصّہ اوّل

دورِ جدید کی تہذیبی ساخت اور اسلام
فکرِ اقبال کی روشنی میں

تہذیب ایک کثیر المعانی لفظ ہے جس کے کئی پہلو اور نکات زیرِ بحث رہتے ہیں۔ یہ عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے لغوی معنی ہیں کسی درخت یا پودے کو کاٹنا چھانٹنا، یا تراشنا تا کہ اس کی نمو کا عمل تیز تر ہو سکے۔ فارسی میں اس سے مراد ہے آراستگی، صفائی، درستی، اصلاح، شائستگی اور خوش اخلاقی وغیرہ۔

بطور ایک اصطلاح کے یہ لفظ عموماً کلچر یا ثقافت کے ہم معنی سمجھا جاتا ہے تاہم کچھ علما اسے ثقافت سے وسیع تر مفہوم کا حامل قرار دیتے ہیں اور کچھ اس سے برعکس صورتِ حال پر یقین رکھتے ہیں۔ مجموعی طور پر یہ اصطلاح انسانی معاشروں میں جاری وساری اس فکری اور عملی رو کا نام ہے جو معاشرے کی حرکت اور ارتقا کا باعث بنتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کسی انسانی معاشرے کے طرزِ فکر و عمل کے بہترین پہلوؤں کا اظہار ہے۔ سرسیّد اپنے مقالات میں اس تصور کی تعریف بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''جب ایک گروہ انسانوں کا کسی جگہ اکٹھا ہو کر بستا ہے تو اکثر ان کی ضرورتیں اور ان کی حاجتیں، ان کی غذائیں اور ان کی پوشاکیں، ان کی معلومات اور ان کے خیالات، ان کی مسرت کی باتیں اور ان کی نفرت کی چیزیں، سب یکساں ہوتی ہیں اور اسی لیے برائی اور اچھائی کے خیالات بھی یکساں ہوتے ہیں اور برائی کو

کی خواہش سب میں ایک سی ہوتی ہے اور یہی مجموعی
اچھائی سے تبدیل کرنے
تبادلہ یا مجموعی خواہش سے وہ تبادلہ اس قوم یا گروہ کی سویلزیشن ہے۔"

(مقالات سرسید، جلد۶، ص۳، لاہور،۱۹۶۲ء)

کسی مخصوص زمانی تناظر میں تہذیب کا مطالعہ خاصا پیچیدہ کام ہے کیونکہ یہ ایک سیال تصور ہے جس کے دوسری موج کو پہلے دھارے سے جدا کر کے دیکھنا امر دشوار ہے۔ اس لیے جب ہم دورِ جدید کی تہذیبی ساخت پر توجہ مرکوز کرتے ہیں تو زمان و مکان کی کئی حدود و قیود دامن گیر ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر دورِ جدید کا تعین کیسے اور کیوں کر ہو؟ یا پھر کس علاقے یا قوم کی تہذیب کو دورِ جدید کی تہذیب کا نمائندہ قرار دیا جائے؟ دورِ حاضر میں کئی تہذیبیں مساوی طور پر اپنے اپنے معاشروں میں کارفرما ہیں مثلاً مشرق بعید میں ابھرنے والی زرد رو، چینی، کوریائی اور تھائی قوموں کی تہذیب، مشرق وسطیٰ کی تہذیب جس میں اسلامی افکار اور قدیم عرب طرزِ زیست کی آمیزش ہے، وسط ایشیائی تہذیب، افریقی ممالک کی قدیم تہذیب جس کے باقیات ابھی تک افریقی معاشروں کی روح میں رواں دواں ہیں، برصغیر میں الگ الگ علاقائی معاشرتوں کے مابین وحدت پیدا کرنے والی ہندوستانی تہذیب، عجمی تہذیب جو جدید ایرانی معاشرے میں ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہے، اور یورپی تہذیب جس کی ایک توسیعی صورت امریکی تہذیبی عالمگیریت کی علم بردار بن کر ابھری ہے۔

اس سوال کی پیچیدگیوں سے نمٹنے کے لیے اس مقالے میں دورِ جدید کی تہذیب سے اسی غالب قوم کی تہذیب مراد لی گئی ہے جو اس وقت پوری دنیا پر سیاسی تسلط اور غلبہ حاصل کرنے کی خواہش میں مبتلا ہے اور دنیا کی واحد بڑی قوت بننے کے جنون میں اپنی تہذیبی اقدار کو زبردستی عالمگیر بنانے کی فکر میں ہے اس لیے کہ یہی تہذیب اس وقت سیاسی اور عسکری قوت کی بنا پر پوری دنیا پر اثر انداز ہو رہی ہے۔

زمانی اعتبار سے یہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں ابھر کر سامنے آنے والی اقدار و روایات پر بنیاد رکھتی ہے۔ سادہ لفظوں میں یہ کہ پچھلے کم بیش ساٹھ سال کے دوران امریکی معاشرے میں جو روایات تدریجی ارتقا کے مرحلے سے گزر کر صورت پذیر ہوئیں انھیں ہم دورِ جدید

کی تہذیبی ساخت قرار دے سکتے ہیں۔ (اگرچہ اس دوران اشتراکیت بھی ایک اہم تہذیبی قوت کے طور پر ابھری مگر اس کی یہ قوت عملی طور پر اپنا تسلسل قائم نہ رکھ سکی۔)

تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو مذکورہ جدید تہذیب کا پودا امریکی سرزمین میں نہیں پھوٹا بلکہ یورپی ممالک سے وہاں برآمد کیا گیا ہے۔ اور خود یورپی ممالک کی تہذیب جسے اقبال نے مجموعی طور پر مغربی تہذیب کے نام سے یاد کیا ہے، یونانی فلسفیانہ افکار، کلیسائی نظام عقائد اور مسلمان عربوں کے ذوقِ تحقیق و تجربہ کی آمیزش سے تیار ہوئی ہے۔ اس آخری بات کا اقرار بری فالٹ نے اپنی کتاب "Making of Humanity" میں کیا ہے اور اقبال نے اپنے خطبات میں بریفالٹ کے اس اعتراف کا حوالہ بھی دیا ہے۔

ہر تہذیب کی اساس چند مجرد افکار و نظریات پر ہوتی ہے جن کی بنیاد پر تہذیب کا پیکر یا اس کی ٹھوس عمارت تیار ہوتی ہے۔ کسی قوم کی تہذیب کے اجزا میں اس کا تمدن، طرزِ حکومت و سیاست، تعلیم و تعلم، نظام عقائد، قوانین و اخلاق، طرزِ بود و باش، فنونِ لطیفہ اور عمومی معاشرتی رویے شامل ہوتے ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ تمام اجزا کس باہمی رشتے یا تار سے ایک دوسرے سے پیوست ہوتے ہیں یا وہ کیا مشترک فکر یا یقین ہے جو کسی قوم کے تمام تہذیبی مظاہر کے پس پردہ کارفرما ہوتا ہے۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو جدید تہذیب کی اساس جس نظریے پر استوار ہوئی ہے وہ اپنی نوعیت میں خالصتاً اقتصادی ہے۔ مطلب یہ کہ اس تہذیب کے تمام تر مظاہر خواہ وہ مجرد ہوں یا مجسم، جس بنیادی مقصد کے تحت تشکیل پاتے ہیں وہ نفع اندوزی اور مادّی وسائل کا حصول ہے۔ اس رویے کا اظہار زندگی کے ہر شعبے اور جدید تہذیب کے ہر مظہر میں ہو رہا ہے۔

فکری اعتبار سے یہ تہذیب اپنی جن خصوصیات پر ناز کرتی ہے اور انھیں دنیا بھر میں پھیلانا چاہتی ہے وہ جمہوریت، آزادی، مساوات اور انسانی حقوق کی حفاظت ہیں لیکن اگر ایک ایک کر کے ان دعووں کا جائزہ لیا جائے تو بالکل متضاد صورت سامنے آتی ہے۔

جمہوریت کا تعلق ایک ایسے طرزِ حکومت کی تشکیل سے ہے جس میں معاشرے کے افراد کی اکثریت اپنی فلاح و بہبود کی حفاظت کے لیے کچھ نمائندے منتخب کرتی ہے۔ اصول کے اعتبار سے

یہ ایک عمدہ طرزِ حکومت ہو سکتا ہے لیکن عملی طور پر ایسا نہیں ہے۔ سبب یہ کہ تہذیب کی باطنی قوت کا ارتکاز مادیت پر مبنی ہے۔ چنانچہ انتخابات کے موقع پر بڑی بڑی تجارتی کمپنیاں ایسے امیدواروں پر زرِ کثیر خرچ کرتی ہیں جو انھیں اس بات کی ضمانت فراہم کرتے ہیں کہ ان کے تجارتی مفاد کا تحفظ یقینی بنایا جائے گا۔ اس کے نتیجے میں ایسے لوگ اقتدار کی مسند پر قابض ہو جاتے ہیں جو عوام کی اکثریت کو دھوکے میں مبتلا رکھتے ہیں اور انھیں کسی نہ کسی بہلاوے یا خوف سے اس بات پر آمادہ کر لیتے ہیں کہ ان بڑی تجارتی کمپنیوں کے حسبِ منشا اقدامات کیے جا سکیں۔ اسی طرزِ عمل کا نتیجہ ہے کہ وہ دنیا بھر کے ممالک میں سے جس پر چاہیں جنگ مسلط کر سکتے ہیں تاکہ اسلحے کے تاجر اپنے از کار رفتہ مال کے خریدار حاصل کر سکیں۔ اس مقصد کے لیے مختلف بہانے گھڑے جاتے ہیں جن میں سے سب سے مقبول بہانہ ان دنوں دہشت گردی اور خودکش حملوں کا ہے۔ عوام کے لیے چونکہ اپنے جان و مال اور مفادات کا تحفظ پہلا بنیادی مسئلہ ہے اس لیے انھیں ہم خیال بنانا مشکل نہیں ہوتا۔ یوں جس جمہوریت کی یہ جدید تہذیب دعوے دار ہے اور جس کے بہانے وہ کئی آزاد ممالک میں اپنی فوجیں بھی داخل کر چکا ہے، وہ خود اس کے اپنے معاشرے میں ایک بے روح اور پُرفریب پردہ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کا یہ دوہرا طرزِ عمل بھی تشویش ناک ہے کہ وہ کئی ممالک میں غیر جمہوری حکومتوں کی حوصلہ افزائی کرتا ہے تاکہ اپنے مفادات حاصل کر سکے۔ اگر اکا دکا کوئی صاحبِ ضمیر اس رویے پر احتجاج کرے یا اپنے ذاتی مقاصد کے حصول میں ناکام رہنے کی بنا پر اس کے خلاف اٹھ کھڑا ہو تو اس کی آواز دبا دی جاتی ہے۔ گزشتہ برسوں میں ایسی کئی مثالیں ہمارے سامنے آئی ہیں۔

دوسرا نظریہ آزادی کا ہے۔ آزادی سے اس معاشرت میں جو مطلب اخذ کیا گیا ہے وہ درحقیقت انفرادی آزادی ہے، قومی آزادی نہیں۔ سیاسی سطح پر آزادی کا یہ تصور پوری بنی نوع انسان کے لیے نہیں صرف امریکی عوام کے لیے روا ہے۔ چنانچہ امریکی آزادی کے تحفظ کے لیے اگر پوری انسانیت کو غلام بنانا پڑے تو اس سے دریغ نہیں۔ سماجی اور معاشرتی سطح پر بھی یہ ایک محدود اور قدرے منفی نوعیت کی آزادی ہے یعنی ہر نظریے سے آزاد ہونے کی آزادی۔ لیکن اگر آپ کسی نظریے سے وابستہ ہو کر جینا چاہتے ہیں تو یہ آزادی آپ کو نہیں دی جا سکتی۔ چنانچہ تعلیمی

اداروں اور دفاتر میں نظریاتی غیر وابستگی قابلِ قبول ہے، نظریاتی وابستگی قابلِ قبول نہیں ہے۔

تیسرا اصول مساوات کا ہے۔ لیکن امریکی قانون میں کئی ایسی شقیں ہیں جو عملی طور پر مساوات کو کالعدم قرار دیتی ہیں۔ گزشتہ چند برسوں تو اس اصول کی پامالی ریاستی دستور بن کر رہ گئی ہے۔ حتیٰ کہ عام شہری حقوق میں بھی مساوات کا نام و نشان نہیں ملتا۔ سرمایہ وہ واحد کسوٹی ہے جس پر انسان کو پرکھا جا سکتا ہے چنانچہ جو جتنا زیادہ ٹیکس ادا کرتا ہے اسے اتنا ہی سماجی مقام حاصل ہوتا ہے۔

یہی حال انسانی حقوق کا ہے۔ عورتوں اور بچوں کو مساوی حقوق دینے کی دعوے دار تہذیب ابھی تک مساوی عہدوں پر مساوی کام کے صلے میں عورت اور مرد کو مساوی مراعات دینے پر رضامند نہیں ہو سکی۔ نیز اہم ترین عہدوں پر عورتوں کی تعیناتی ابھی تک ایک ایسا سوال ہے جس کے جواب میں کوئی دلیل نہیں۔ کم عمر بچوں کی مزدوری کے خلاف قوانین تو بن رہے ہیں اور ان قوانین کی خلاف ورزی پر غریب اور معاشی طور پر پسماندہ اقوام کو سزا بھی دی جا سکتی ہے لیکن انھیں غربت کی دلدل سے نکالنے کے لیے کوئی ٹھوس تجویز زیرِ غور نہیں آتی۔ اگر آتی بھی ہے تو صرف ان ممالک کے لیے جن سے مقصد براری کی امید ہو۔ وہاں بھی ترقی کے نام پر سماجی بہبود کے جو منصوبے بنائے جاتے ہیں ان پر خرچ کی جانے والی رقم کا بڑا حصہ ان تنظیموں کے عہدے داروں اور ان کی سہولیات پر خرچ ہو جاتا ہے۔ تعلیم اور روشن خیالی پھیلانے کی تمام تر کوششیں بھی اپنے نظام کو ہر طرح کے مخالفانہ ردِعمل سے محفوظ رکھنے کے مقصد سے وابستہ ہیں۔

تمدّنی اعتبار سے بھی اس تہذیب کی تمام تر سرگرمیاں صرف اور صرف معاشی فوائد کے حصول کے مقصد سے تحریک پاتی ہیں۔ تعلیمی سرگرمیوں کو دیکھیے تو وہی مضامین مقبولِ عام نظر آتے ہیں جن سے زیادہ سے زیادہ روپیہ کمایا جا سکتا ہے، فلسفہ، ادب اور ایسے ہی دوسرے مضامین رفتہ رفتہ جامعات کے نصاب سے خارج ہوتے جا رہے ہیں کیونکہ یہ زندگی کا فہم اور سلیقہ تو دیتے ہیں مگر روپیہ کمانے کے طریقے نہیں بتاتے۔ معاشرتی رویوں کو دیکھیے تو اخلاق و آداب بھی باہمی مفادات کے تحفظ پر سمجھوتے کی صورت ہیں۔ اگر کسی فریق کے مفاد کو نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہو تو انھیں نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ روزمرّہ کے امور میں تھینک یو اور پلیز

کہنے کا چلن تو عام ہے مگر سڑک پر حادثہ ہونے کی صورت میں کوئی گاڑی والا رک کر مدد کرنے کو تیار نہیں ہوتا نہ ائرپورٹ یا بازار میں کوئی کسی بزرگ یا خاتون کا سامان اٹھا کر مطلوبہ مقام تک پہنچانے کی ذمہ داری اٹھاتا ہے۔ ذرائع ابلاغ کی پالیسیاں بنیادی طور پر بڑی تجارتی کمپنیوں کے مفاد کی حفاظت کے لیے بنائی جاتی ہیں۔ چونکہ یہی کمپنیاں سیاست اور حکومت میں بھی دخیل ہیں اس لیے ذرائع ابلاغ سیاسی ترجیحات کے بھی تابع ہیں اور ریڈیو اور ٹیلی وژن کے آزاد چینل کا تصور محض ایک سراب ہے۔ صنعتی ترقی، خلائی تحقیق، حتیٰ کہ میڈیکل سائنس بھی اسی محرک سے وابستہ ہے۔ بڑی بڑی فارماسوٹیکل کمپنیاں پہلے دوا تیار کرتی ہیں پھر ذرائع ابلاغ کے ذریعے مختلف ممالک میں اس کی بیماری کا ہوّا کھڑا کر دیتی ہیں اور دوا بیچ کر منافع کماتی ہیں۔ خلائی تحقیق بھی دراصل بڑی تجارتی کمپنیوں کی ہوس کی تکمیل کا سامان ہے۔ یہ کمپنیاں تحقیقی اداروں پر کروڑوں ڈالر صرف اس لیے صرف کرتی ہیں کہ ایسے معدنیات اور نفع بخش عناصر دریافت کیے جائیں جو زیادہ سے زیادہ تجارتی منافع کے حصول کا باعث ہوں۔ صنعتی ترقی تو خیر ہے ہی نفع اندوزی کا ذریعہ اور اس ترقی کے ثمرات سے صرف سرمایہ دار بقدر سرمایہ مستفید ہو سکتا ہے۔ یہاں تک کہ یہ کمپنیاں خیرات یا سماجی بہبود کے نام پر جن منصوبوں پر رقم خرچ کرتی ہیں، وہ بھی خود انھی کے تجارتی مفادات کے ضامن ہوتے ہیں۔ مثلاً کمپیوٹر تیار کرنے والی ایک کمپنی نے ترقی پذیر ممالک کے لیے ایک تعلیمی منصوبہ بنایا جس میں بظاہر تو تعلیم و تدریس کے جدید ترین انداز کی تربیت دینا مقصود تھا مگر ہر تدریسی منصوبے کی بنیاد کمپیوٹر یا ٹیکنالوجی کے استعمال پر تھی اور کسی ایسے تدریسی طریقے کو قابل قبول نہیں سمجھا جاتا تھا جس میں کمپیوٹر کے استعمال کے بغیر تدریسی عمل کو مکمل کیا جا سکے۔ ہر تربیتی پروگرام کے بعد رعایتی نرخوں پر کمپیوٹر فراہم کرنے کا بندوبست بھی کیا گیا اور اساتذہ اور طلبہ کو کمپیوٹر کی مدد سے آسانیاں حاصل کرنے کی عادت بھی ڈال دی گئی۔ چنانچہ جو کام صدیوں سے اساتذہ کرام تختۂ سیاہ اور چاک کی مدد سے کر لیتے تھے، اس کے لیے بھی کمپیوٹر کی ضرورت محسوس کی جانے لگی اور اس خیراتی منصوبے پر اٹھنے والی رقم سے کہیں زیادہ آمدنی کا بندوبست بھی ہو گیا۔ یہی حال اشتہار سازی کی صنعت کا ہے جس کی مدد سے افراد اور اقوام کی ترجیحاتِ زندگی بدلی جا سکتی ہیں

اور انھیں اپنے مفادات کے حصول میں آلۂ کار بنایا جا سکتا ہے۔ مثال ایک شیمپو کا اشتہار ہے جس میں بالوں کی خشکی کو شخصیت کی کمزوری اور عدم اعتماد کا نشان بنا کر نئی نسل کی ذہنی پراگندگی کا سامان کیا گیا ہے۔ اشتہار سازی کا یہ رنگ ڈھنگ اسی جدید تہذیب کا پروردہ ہے۔

دورِ جدید کی اقتصادی استعمار پسندی کا ایک اور پہلو اس کا عالمگیریت کا تصور ہے جس کے نتیجے میں تمام بڑی مچھلیاں اپنے مفادات کی حفاظت کے لیے متحد ہو کر آزاد تجارت کے نام پر چھوٹی مچھلیوں کو ہضم کرنے کے منصوبے بنا رہی ہیں۔ گویا عالم انسانیت کو متحد و یک جان کرنے کے بظاہر اخلاقی منصوبوں کے پس منظر میں بھی وہی سرمایہ دارانہ روح کام کر رہی ہے۔

ان تمام حقائق کے پس پردہ یہ حقیقت کارفرما ہے کہ اس جدید تہذیب کی بنا مادہ پرستی پر ہے اور یہی وجہ ہے کہ یہ سست بنیاد بھی ہے اور آئینہ دیوار بھی۔ یہ ایک عالمگیر تہذیب بننے کی دعوے دار ہے لیکن خود اس تہذیب کے مرکز میں ایک عالمگیر معاشرت کا کوئی اصول کارفرما نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر صاحب بصیرت شخص صاف دیکھ سکتا ہے کہ یہ تہذیب نہ صرف غیر متوازن اور ادھوری ہے بلکہ غیر فطری بھی ہے۔

اس جدید تہذیب کی جڑیں جس مغربی تہذیب میں پیوست ہیں، اقبال اس کے کم وبیش سے خوب اچھی طرح آگاہ تھے۔ اقبال وہ نابغہ روزگار شخصیت ہے جس نے آج سے ستر اسّی برس پہلے اندازہ کر لیا تھا کہ مغربی تہذیب جس سمت میں محوِ سفر ہے، اگر اسے بروقت روکا نہ گیا تو بالآخر اس کا انجام تباہی ہوگا۔ تاہم اقبال نے اس مغربی تہذیب کو، جس پر آج کی جدید تہذیب کی بنا استوار ہے، تنقید کا نشانہ بنانے کے ساتھ ساتھ اس کے چند پہلوؤں کو سراہا بھی تھا۔ اقبال اس عقلی اور سائنسی ترقی کے مداح رہے ہیں جس نے یورپ کو پوری دنیا میں مرکزی اہمیت عطا کر دی تھی۔ وہ یورپ کی علمی ترقی سے متاثر بھی تھے اور اس کے خوشہ چین بھی۔ لیکن اس کے باوجود اقبال نے اس تہذیب کے بے روح ہونے کا سوال بڑے شد و مد سے اٹھایا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ اگر اس تہذیب کو مادیت کے چنگل سے نجات نہ ملی تو اس کی علمی و فکری ترقی بھی اس کے لیے ایک جال بن جائے گی۔ تمدنی روایات اور فنون کے معاملے میں بھی اقبال نے مغربی تہذیب کے طرزِ عمل سے اختلاف کیا ہے۔ وہ اسلامی ہیومنزم پر گہرا یقین رکھتے تھے اور صرف ان فنون کو مفید خیال

کرتے ہیں جو انسانی سیرت وکردار کے لیے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ وہ انسان کو فن پر قربان کرنے کے حق میں نہیں تھا جیسا کہ نشاۃ ثانیہ کے بعد بعض مغربی معاشروں میں اصولی طور پر مستحسن عمل سمجھا جاتا تھا۔ مجموعی طور پر اقبال یورپی خرد افروزی کو تحسین کی نظر سے دیکھتے ہیں مگر عقل وخرد کو عشق کے تابع کر کے انھوں نے مادیت کو روحانیت سے آشنا کرنے کی دعوت دی ہے۔ اس لیے کہ وہ صدق دل سے سمجھتے تھے کہ عقل وخرد کو اگر آزاد چھوڑ دیا جائے تو وہ ابلیسی زیرکی میں بدل جاتا ہے۔ اور اسی ابلیسیت کا مشاہدہ دنیا بھر نے گزشتہ صدی کے دوران بار بار کیا۔

مغربی افکار وتمدن کے مطالعے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ اپنی تمام تر عقلی وسائنسی ترقی کے باوجود جدید تہذیب ایک بے روح قالب ہے اور اگر اسے زندگی کے روحانی پہلو سے آشنا نہ کیا گیا تو یہ اپنی موت آپ مر جائے گا۔ سوال یہ تھا اگر یہ جدید تہذیبی ڈھانچہ خود اپنی تباہی کا سبب بنتا ہے تو اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے خلا کو کس طرح پر کیا جا سکے گا؟ اقبال نے اس سوال کے جواب میں اسلامی تہذیب کے احیا کا تصور پیش کیا ہے۔

دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اسلامی تہذیبی نظام کس طرح جدید ترین غالب تہذیب کا درجہ حاصل کر سکتا ہے جب کہ فی الوقت یہ نظام صرف اصولی طور پر زندہ ہے اور عملی طور پر اس کی مکمل صورت پذیری تاریخ میں کہیں نظر نہیں آتی البتہ جزوی طور پر اس کا ہر پہلو کسی نہ کسی مسلمان قوم کی طرز معاشرت کا حصہ ضرور بنا رہا ہے۔ اسلامی تہذیب کا نام لیتے ہی سب سے پہلے یہ گمان جنم لیتا ہے کہ جو تہذیب ڈیڑھ ہزار سال تک کسی ایک مسلمان معاشرے میں بھی کلی طور پر نافذ نہیں ہو سکی، کیا آج وہ ایک عالمگیر تہذیبی خلا کو پورا کر سکتی ہے۔ پھر یہ کہ اسلامی تہذیب سے مراد اگر مسلمانوں کی تہذیب ہے تو کون سے مسلمانوں کی تہذیب کو نمائندہ اسلامی تہذیب قرار دیا جا سکتا ہے؟ عربوں کی تہذیب، ایرانی مسلمانوں کی تہذیب، برصغیر کے مسلمانوں کی تہذیب یا دیگر علاقوں میں بسنے والے مسلمانوں کی تہذیب؟ نیز فقہی اور مسلکی اختلافات جس تہذیبی رنگارنگی کو جنم دیتے ہیں اس سے کس طور نمٹا جا سکتا ہے؟ اسلامی تہذیب کے تصور پر یہ اعتراض بھی کیا جاتا ہے کہ اسلام ایک دین یا عقیدے کا نام ہے جب کہ تہذیب ایک گروہِ انسانی کے اجتماعی اعمال وافعال سے عبارت ہے۔ اگر اسلامی تہذیب سے مراد مسلمان قوم کا طرز فکر وعمل ہے تو تاریخ کے مختلف

ادوار میں یہ عمل دیگر اقوام کے تہذیبی اثرات سے آلودہ ہوتا رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ دنیا کے مختلف خطوں میں بسنے والے مسلمانوں کے ظاہری تہذیبی وتمدنی رنگ ڈھنگ میں کوئی یکسانیت نہیں۔ فکر اقبال میں ان تمام سوالوں کے جواب مل جاتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ اسلامی تہذیب دراصل ایک بڑے اور وسیع تر نظریاتی ڈھانچے کا نام ہے۔ اس ڈھانچے کے اساسی اجزا میں وہ افکار وعقائد شامل ہیں جن کی باہم ترکیب اور ان کے درمیان موجود خلا کو، جغرافیائی اور زمانی تقاضوں کے تحت، جزوی تفصیلات سے پر کر کے قصر تہذیب تیار کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ مختلف جغرافیائی خطوں اور زمانوں کے باوجود اسلامی تہذیب کی اساس مشترک رہتی ہے مگر ظاہری تفاصیل اور رسوم ورواج میں اختلاف ہو سکتا ہے۔ ہر علاقے کے رہنے والے اپنی زمینی حقیقتوں سے جڑ کر رہتے ہیں لیکن اس وابستگی میں بھی ان کے مقاصد حیات اور باطنی رُخ ان کے دین کا عطا کردہ ہوتا ہے۔ اصل بات یہ نہیں کہ کھانا زمین پر بیٹھ کر کھایا جائے یا میز کرسی پر، مذہبی تہواروں کے ساتھ ساتھ موسمی تہوار منائے جائیں یا نہیں، صرف دینی تعلیم کو علم قرار دیا جائے یا سائنسی وعملی علوم بھی حاصل کیے جائیں، اصل بات یہ ہے کہ ہر عمل کے باطن میں وہ روح کارفرما ہو جو اسلامی تہذیب کی جان ہے۔

دیکھنا یہ ہے کہ وہ روح کیا ہے؟ اسلامی تہذیب فکری طور پر توحید اور رسالت کے تصورات پر بنیاد رکھتی ہے۔ ان تصورات پر یقین رکھنے کے چند ایک ثمرات لازم ہیں۔ پہلا یہ کہ توحید یعنی وحدت کا تصور بنی نوع انسان کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے اور اس کے نتیجے میں ایک ایسی اخوت اور مساوات پیدا ہوتی ہے جو جدید تہذیب میں منافرت پیدا کرنے والے تمام نظریات کا ابطال کر دیتی ہے۔ ان میں نیشنل ازم یا جغرافیائی وطنیت کا تصور بھی ہے اور رنگ، نسل اور زبان کے امتیازات بھی۔ رسالت کا منصب اس تہذیب کو ایک ایسی مرکزیت عطا کرتا ہے جو اس تہذیب کے ماننے والوں کو نہ صرف اس مرکز سے بلکہ ایک دوسرے سے بھی جوڑے رکھتی ہے۔ یہ گویا مجرد کو مجسم کرنے کا عمل ہے۔ معاشرتی سطح پر یہ ایک ایسا نظام ہے جس کی بنیاد مادہ پرستی پر نہیں بلکہ ایک قسم کی روحانیت پر ہے جسے سمجھنے کے لیے ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ اسلام ایک ایسی معاشرت کا تصور پیش کرتا ہے جس میں اجتماعی مفاد کے لیے انفرادی مفاد کو قربان کیا سکتا ہے اور فرد، اس قربانی کے

بدلے اپنے معاشرے سے باہمی تعاون، یگانگت اور مودت حاصل کرتا ہے جس کے نتیجے میں ایثار و مفاہمت کی ایک ایسی فضا تیار ہوتی ہے جو فرد اور معاشرے دونوں کی ذہنی و نفسیاتی نشو و نما میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ یہ تہذیب سرمائے کو انسانی عزت و افتخار کی کسوٹی قرار نہیں دیتی بلکہ شخصی فضائل کو اہمیت دیتی ہے۔ شخصی فضائل میں بھی وہ فضائل زیادہ قابل قدر ہیں جن میں فرد اپنی بجائے معاشرے کے دیگر افراد کی فلاح و بہبود کے لیے سرگرم عمل رہتا ہے۔ چنانچہ معاشرے کے ہر فرد کے دوسرے افراد پر حقوق بھی ہیں اور ان سے وابستہ ذمہ داریاں بھی۔ ان حقوق کی واضح درجہ بندی بھی کر دی گئی ہے۔ والدین کے حقوق، اولاد کے حقوق، زوجین کے حقوق، عزیز و اقرب کے حقوق، طالب علموں اور استادوں کے حقوق، پڑوسیوں اور رشتہ داروں کے حقوق، بیماروں اور لاچاروں کے حقوق، اولی الامر کے حقوق، رعایا کے حقوق، ملازموں اور مالکوں کے حقوق، حتیٰ کہ پالتو اور سواری کے جانوروں کے حقوق۔ اسلام ان بنیادی انسانی حقوق کو اتنی اہمیت دیتا ہے کہ اس کا تمام تر تہذیبی ڈھانچا ان کی پاسداری کرتا ہے۔

ان حقوق و فرائض میں سب سے اہم حق، جو بیک وقت حق بھی ہے اور فرض بھی، علم، شعور اور آگہی کا حصول ہے۔ غور و فکر کو اسلامی تہذیب کے اساسی عمل کی حیثیت حاصل ہے۔ اس غور و فکر کا تعلق کائنات کے مادی مظاہر سے بھی ہے اور روحانی یا باطنی پہلو سے بھی۔ علامہ اقبال اپنے خطبے ''اسلامی ثقافت کی روح'' میں لکھتے ہیں کہ وحی کے بعد علم کے سب سے بڑے ماخذ مشاہدۂ کائنات اور مطالعۂ تاریخ ہیں۔ گویا سائنسی اور تجرباتی علوم کی ابتدا اسلامی تعلیمات عام ہونے کے نتیجے میں ہوئی۔ علم کا حصول بجائے خود ایک فضیلت ہے اور یہ کسی خارجی یا مادی مقصد کے حصول کا وسیلہ نہیں تاہم اس علم کے مادی ثمرات یا خارجی فوائد سے بہرہ ور ہونے پر بھی کوئی پابندی نہیں۔ یعنی مادی مقاصد کا حصول اسلامی تہذیب کا مرکزی محرک نہیں ہے لیکن مادی وسائل کے حصول کو ممنوع قرار نہیں دیا گیا۔ کلیسائی تعلیمات کے برعکس اسلام خارجی کائنات کی تسخیر اور اس سے فائدہ حاصل کرنے کی اہمیت پر زور دیتا ہے لیکن اس سے حاصل شدہ فوائد میں پورے معاشرے کو شریک کرنے پر اصرار کرتا ہے۔ بلکہ دین اسلام جس علم کی حوصلہ افزائی کرتا ہے اسے وہ علم نافع کے نام سے یاد کرتا ہے۔ البتہ نفع کا تصور اسلام میں وہ نہیں جو آج کے آزاد تجارت

پر مبنی معاشرے میں ہے۔ یہاں نفع کی حدود وسیع تر کر دی گئی ہیں اور اس میں انسانی ذہن یعنی مرد و زن دونوں کے ذہن کی تربیت اور ارتقا اور اس کے نقطۂ نظر کی گہرائی اور وسعت بھی شامل ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلامی تہذیب میں عمل کی اہمیت پر بھی بہت زور دیا گیا ہے۔ عمل سے مراد ہے مختلف ماخذ سے حاصل شدہ علم کو اجتماعی مفاد کے لیے بروئے کار لانا۔ اسلام فقط جاننے کو کافی نہیں سمجھتا جب تک جانی گئی شے کو عملی اعتبار سے اپنایا نہیں جاتا چنانچہ کوئی شخص اسلامی علوم کو جاننے کا کیسا ہی دعویٰ کیوں نہ کرے وہ مسلمان قوم کا رکن نہیں بن سکتا جب تک وہ اس علم پر عامل نہیں ہوتا۔ محض کلمہ طیبہ کا یاد کر لینا یا زبان سے ادا کرنا ہی کافی نہیں جب تک وہ کسی فرد کے فکر و عمل کا جزو نہیں بنتا۔

اس تہذیب کا دوسرا بڑا جزو اس کا اصول حرکت ہے جسے اجتہاد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ اصول اسلامی تہذیب میں ارتقا کا ایسا تصور پیش کرتا ہے جو ہر زمانے اور ہر دور کے تقاضوں سے نبرد آزما ہونے کی قوت عطا کرتا ہے۔ یوں کم و بیش ان تمام سوالوں کا جواب مل جاتا ہے جو اسلامی تہذیب کے متعلق وقتاً فوقتاً اٹھائے جاتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ مسلمانوں کے تمدنی مظاہر میں اختلاف کے باوجود ان کے درمیان ایک گہرا اشتراکِ فکر و عمل بھی ہمیشہ موجود رہا ہے۔ نیز یہ کہ مسلمان اقوام نے تاریخ کے مختلف ادوار میں جس قدر خود کو اسلامی تہذیب کے اساسی تصورات سے قریب تر رکھا ہے اسی قدر اس میں دوسری مسلمان اقوام سے فکری مشابہت گہری رہی ہے اور جس تناسب سے وہ ان اساسی نظریات سے دور رہی ہے، اسی تناسب سے اس میں اجنبیت کے عناصر پیدا ہوتے گئے ہیں۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اقبال اسلامی تہذیب کے احیا کا آرزومند ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ احیائے تہذیب اسلامی کا یہ خواب کیسے پورا ہو سکتا ہے؟ Samuel Huntington کے نظریے کے مطابق اکیسویں صدی تہذیبوں کے تصادم کی صدی ہے۔ اس کے خیال میں یہ تصادم اکیسویں صدی اور بیسویں صدی میں عمل پذیر ہونے والے نظریاتی اور جغرافیائی تصور ریاست کے درمیان ہوگا۔ کچھ علما کا خیال ہے کہ جس طرح ایک زرعی معاشرے نے صنعتی معاشرے کی صورت اختیار کر لی تھی اسی طرح اب صنعتی معاشرہ اطلاعاتی

معاشرے یا Informational Society میں بدل رہا ہے۔ ماحولیاتی سائنس دانوں کا خیال ہے کہ آنے والا دور کرہ ارض پر ایک ایسی وحدت کا قیام ہوگا جس میں پورے کرۂ ارض کے افراد یک سو ہو کر ماحولیاتی مسائل سے نمٹنے کی تدابیر اختیار کریں گے۔ اس اشتراکِ عمل کے ذریعے ہی ان مسائل پر قابو پایا جاسکتا ہے جو قدرتی وسائل کی روز افزوں قلت کے باعث بنی نوع انسان کے درمیان مناقشت کا سبب بنے ہوئے ہیں۔ اس دور کو انھوں نے Planetary Phase of Civilization کے نام سے یاد کیا ہے۔

لیکن اس کرۂ ارض کو ایک وحدت میں بدلنے کا جو خواب ماحولیاتی سائنس دان دیکھ رہے ہیں اسے تعبیر دینے کی عملی صورت کیا ہوگی، اس بات کا کوئی واضح جواب ابھی تک کسی جانب سے نہیں آیا۔ اگرچہ گزشتہ کئی برسوں میں مختلف جغرافیائی خطوں میں جزوی طور پر سرحدوں کے تعین میں لچک کا تصور پیدا ہوا ہے مثلاً یورپی یونین کا قیام اور مشترک کرنسی یورو کا اجرا لیکن فی الحال یہ تصور بھی اسی اقتصادی حرص و ہوس کا زائیدہ ہے اور اس میں انسانیت سے محبت کا اعلیٰ و ارفع جذبہ کارفرما نہیں ہے۔ قدرتی وسائل کی حفاظت پر بہم ہونے کا جذبہ بذات خود بھی کتنا ہی اہم اور عملی نوعیت کا ہی کیوں نہ ہو، ایک خود غرضانہ مقصد ہے جس کے نام پر تا دیر انسانیت کو متحد نہیں رکھا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے انسانیت کے عالمگیر اتحاد کے لیے باہمی اخوت اور بھائی چارے کی اس فضا کی تشکیل کو ضروری خیال کیا ہے جو اسلامی تہذیب کی روح ہے اور جس کا نتیجہ یہ ہے کہ میدان جنگ میں پیاسے سپاہی منہ کے موت میں جاتے جاتے بھی اپنی بجائے اپنے ساتھی سپاہی کی سیرابی کو ترجیح دیتے ہیں۔ قدرتی وسائل کی تقسیم پر دست و گریبان ہوتی ہوئی جدید دنیا کے لیے یہ ایک انوکھا منظر ہوگا۔

اب سوال یہ ہے کہ اسلامی تہذیب کا احیا کسی تہذیبی تصادم یا اس تہذیب کو بزور نافذ کرنے کا نتیجہ ہوسکتا ہے یا یہ ایک ارتقائی عمل ہوگا؟ میرے خیال میں اسلامی تہذیب کا احیا کسی تہذیبی تصادم کا نہیں بلکہ تہذیبی ادغام کا نتیجہ ہوگا۔ ادغام سے میری مراد یہ ہے کہ اسلامی تہذیب کے باطنی ڈھانچے کو انسانی بقا کے لیے ضروری تسلیم کرلیا جائے اور اس کی ضمنی تفصیلات وقت اور زمینی ضروریات کے تحت طے کر لی جائیں۔ اس مقصد کے لیے روحِ دین کا فہم عام کرنا بہت

ضروری ہے۔ نیز یہ بات بھی مدنظر رکھنی جانی چاہیے کہ دین اسلام، دین فطرت ہے۔ اسے خودکش حملوں اور دھماکوں کی مدد سے نافذ نہیں کیا جاسکتا۔ بلکہ نفاذ کا لفظ ہی ایک معنوں میں اس کی روح کے خلاف ہے۔ یہ تو انسانی فطرت کا بنیادی تقاضا ہے اور اسے اس کی روح کے اندر سے ابھر کر سامنے آنا چاہیے۔ اکیسویں صدی میں انسانی فہم و شعور نے جتنی ترقی کر لی ہے اس کے پیش نظر ضروری ہے کہ اسے عقل و استدلال کی سطح پر زندگی کے ایک لازمی تقاضے کی صورت میں اجاگر کیا جائے نہ کہ ایک جبر کی صورت جسے انسانی فطرت کبھی قبول نہیں کرتی۔ خود اسلام نے لا اکراہ فی الدین کہ کر اس کا راستہ روک دیا ہے۔ معاصر قومی اور بین الاقوامی صورتِ حال کا جائزہ اس بات کی طرف اشارا کرتا ہے کہ بنی نوع انسان اپنے تجربے سے اس نتیجے پر جلد ہی پہنچنے والی ہے کہ انسانیت کی بقا اور ارتقا کا محفوظ ترین راستہ وہی ہے جسے سلامتی اور امن کا راستہ کہا گیا ہے۔

اُردو نثر کے متصوفانہ رجحانات کا ارتقا

اردو نثر کا تصوف سے بہت قدیم رشتہ ہے اور اُردو ادب نے بنیادی طور پر تصوف ہی سے فکری اڑان اور جذباتی گہرائی حاصل کی ہے۔ زندگی کی آفاقی معنویت کا احساس، ترفع حیات کی عظمت اور روح کی پرواز کی جرأت ادب کے لیے تصوف کی عطا ہے۔ معلوم سے نامعلوم کی جانب مسافرت، حقیقت سے خواب تک کی صورت اور ارض سے سما تک کی حقیقت کا بیان، جس غیر مرئی باطنی سفر کا نتیجہ ہے، تصوف اس سفر کا رہنما ہے کیونکہ ادب بھی اپنی ماہیت اور کیفیت کے اعتبار سے انفس و آفاق کے مسائل پر غور کرتا اور ذات و صفات کی الجھنوں کی گرہ کشائی کرنے کی سعی کرتا ہے۔ ادب زندگی کی تصویر و تفسیر ہی نہیں، تعبیر و تشکیل بھی کرتا ہے۔ تصوف اس راستے میں ادب کی رہنمائی اس الہامی اور وجدانی احساس کی مدد سے کرتا ہے جو اسے مذہب سے یا بہ توفیق خدا کی خدمت اور عرفان ذات کی خواہش کے نتیجے میں عطا ہوتا ہے اور یوں ادب اور تصوف دونوں بالآخر ایک ہی منزل کی طرف رواں دواں نظر آتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض رجحانات کے زیر اثر دونوں کے اپنی منزل سے بھٹک کر کسی اور وادی میں جا نکلنے کے امکانات بھی موجود رہتے ہیں۔

برصغیر میں اُردو زبان و ادب کی ترویج و ارتقا میں صوفیائے کرام اور اولیاءٔ اللہ نے بہت نمایاں کردار ادا کیا۔ دلوں پر حکمرانی کرنے والے ان بزرگوں نے خواص کو چھوڑ کو عوام کی بولی ٹھولی اور لب و لہجہ اپنایا۔ مغلوں کے دربار میں فارسی کا سکہ چلتا رہا اور عوام کی زبان اردو یا ہندی سے متشکل ہوتی رہی۔ خواجہ معین الدین چشتی اجمیریؒ (وفات: ۱۲۳۵ء) نے پرتھوی راج پتھورا کے

عہد میں اجمیر کو تبلیغ کا مرکز بنایا(۱) تو رشد و ہدایت کے لیے مقامی بولی یعنی ہندوی کو منتخب کیا (۲)۔ خواجہ فرید الدین مسعود گنج شکرؒ (وفات: ۱۲۶۵ء) نے پنجاب کی سرزمین سے اُردو میں تخلیق شعر کا عمل جاری کیا (۳)۔ شیخ شرف الدین بوعلی قلندرؒ (وفات: ۱۳۲۳ء) کا ایک دوہا اس دور کی زبان کی تخلیقی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے (۴)۔ امیر خسرو (وفات: ۱۳۲۴ء) کو تو رام بابو سکسینہ نے اُردو شعر و ادب کا موجد و مخترع قرار دیا ہے (۵)۔ شیخ برہان الدین غریبؒ، شیخ سراج الدین اخی سراجؒ، شیخ عین الدین گنج العلمؒ، خواجہ اشرف جہانگیر سمنانیؒ ان بزرگوں میں سے ہیں جنھوں نے اُردو زبان کو ایک عوامی بولی کا درجہ دیا (۶)۔

> ''یہ حقیقت ہے کہ آٹھویں صدی سے تقریباً گیارہویں صدی تک جنوبی ہند میں اُردو نثر میں ایسے بہت سے مذہبی رسائل اور تصنیفات وجود میں آئیں جو اُردو نثر کے تاریخی سفر میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔۔۔۔ان بزرگوں کی تصانیف میں ایک مخصوص ادبی لطافت اور روحانی کشش ہے۔ جس نے اُردو نثر کو متصوفانہ لب و لہجہ اور رفعت بخشی ہے۔'' (۷)

عام طور پر خواجہ بندہ نواز گیسو درازؒ (وفات: ۱۴۲۲ء) کی ''معراج العاشقین'' کو اُردو کی پہلی نثری تصنیف سمجھا جاتا ہے۔ مگر ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے شاہ راجو کو اُردو کا پہلا نثر نگار قرار دیا ہے۔ (۸) شمس العشاق شاہ میراں جی (وفات: ۱۴۹۶ء) اور ان کے فرزند شیخ برہان الدین جانم نے تصوف کے موضوع پر کئی رسالے تالیف کیے (۹)۔ اور آخر کار دکن میں ملا وجہی کی ''سب رس'' نے اُردو نثر کو ادبی اُسلوب و طرز ادا سے روشناس کروایا (۱۰)۔ سب رس یقینی طور پر اُردو ادبی نثر کے ارتقا کی اہم کڑی ہے۔ یہ ایک رومانی تمثیلی قصہ ہے جس میں تصوف کی تعلیمات و روایات، زندگی کے تصورات، تہذیبی نقوش اور مقامی رسم و رواج کی عکاسی کے لیے عشق، حسن، عقل، ہمت، دل، حیات، طمع، مصیبت، فقر اور صبر کی تجسیم کے ذریعے ان کے داخلی اوصاف ابھارے گئے ہیں۔ (۱۱)

شمالی ہند میں افسانوی نثر کا آغاز نواب عیسوی خان کی تصنیف کردہ داستان ''مہر افروز و دلبر'' سے ہوا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اسے اُردو کی پہلی معلوم داستان قرار دیا ہے (۱۲)۔ اس

داستان میں ہندو دیو مالا کے گہرے اثرات ملتے ہیں۔ اس کے بعد بلگرام سے تعلق رکھنے والے برگزیدہ صوفی، سیّد برکت اللہ عشقی (وفات:۱۷۲۹ء) نے اُردو کہاوتوں کو معرفت و حقیقت کے رموز ونکات بیان کرنے کے لیے استعمال کیا (۱۳)۔ اور یوں اُردو نثر جس کا آغاز مذہبی اور صوفیانہ موضوعات پر رسائل سے ہوا تھا اپنے پہلے افسانوی دور میں داخل ہوگئی اور وہ داستانوی ادب تخلیق ہوا جو نہ صرف ہندوستانی معاشرت، اس کی تہذیبی اقدار اور رسوم ورواج کا عکاس تھا بلکہ اس دور کے مجموعی مزاج، خیر وشر کے معیار، اس کے تخیل کی اڑان، اس کے اعتقادات کی ست اور اس کی روح کی بے تابانہ پرواز کا آئینہ دار بھی تھا۔ داستانوں کی مافوق الفطرت فضا اس دور کے باشندوں کے لیے عجیب، انوکھی اور خلاف فطرت نہیں بلکہ عین ممکن اور قرین قیاس معلوم ہوتی ہے۔ کہیں عشق ومحبت کے قصوں میں ترک دنیا کا تصور راہ پاتا ہے اور کہیں گمنام غیبی بزرگوں اور حضرت خضرؑ کی غیبی امداد کے سہارے کہانیاں اہم موڑ مڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ فورٹ ولیم کالج کے تحت لکھی گئی افسانوی نثر میں بھی ہندی اور اسلامی تصوف کے گہرے اثرات ملتے ہیں۔ محلوں کی لونڈیاں ہوں کہ شہزادیاں، مغلانیاں ہوں کہ رانیاں، بادشاہ ہوں یا وزیر، ہر ایک کی روزمرہ گفتگو کا رشتہ مابعد الطبیعیاتی طاقتوں کے عوامی زندگی میں عمل دخل کے تیقن سے بندھا ہوا ہے۔ اور معاشرے میں جاری وساری متصوفانہ مزاج کی ہلکی ہلکی لہر ان افسانوں میں بین السطور دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر ''باغ وبہار'' کے بارے میں ممتاز حسین لکھتے ہیں:

''صوفیانہ شاعری اور آرٹ جس میں داستان گوئی بھی شامل ہے سمبالک ہوتا ہے۔ یعنی ایک ہی معنی میں تخصیص وتعمیم کے دونوں پہلو رکھتا ہے، نہ کہ ایلیگاریکل، جہاں تعمیم خصوص سے باہر ہوتی ہے۔ اور اس طرح اس کے دو معنی ہوتے ہیں جن کے درمیان ربط داخلی نہیں بلکہ خارجی ہوا کرتا ہے۔ وحوش وطیور کے اخلاقی قصے اسی کے تحت آتے ہیں۔ قصۂ چہار درویش ایلیگاریکل نہیں بلکہ سمبالک ہے۔ یہ سمبالک چار درویشوں کی سیر میں ہے نہ کہ چھوٹے چھوٹے ضمنی قصوں یا آزاد بخت بادشاہ کی سرگزشت میں، جہاں خواجۂ سگ پرست کا

قصہ اس منفی اخلاقی قدر کی تبلیغ کے لیے وضع کیا گیا ہے کہ انسان بے وفا بدتر از حیوان باوفا است۔ ایسی صورت میں اس قصہ کی روح تک پہنچنے کے لیے ہمیں اس کے بالائی خول کو اتار کر دیکھنا ہوگا جس میں اخلاقی اقدار کی تبلیغ کے ضمنی قصے بہت سے بھرے پڑے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہ نکالنا چاہیے کہ اس کے اندرونی مغز اور بالائی خول یا اس کی روح اور جسم کے درمیان کوئی تضاد ہے۔ اس کے بالکل برعکس ان دونوں میں ایک ہم آہنگی ہے مقاصد کی۔ اگر اس کا اندرونی مغز ایک روحانی تجربے کی صوفیانہ تعمیم حقیقت پیش کرتا ہے تو اس کا بالائی خول صوفیانہ اقدار کی تبلیغ کی خدمت سرانجام دیتا ہے۔ اور فن کار کے یہ دونوں عمل جو کہ ایک وحدت میں پروئے ہوئے ہیں مصور ہیں جیسا کہ آرٹ کو ہونا چاہیے۔'' (۱۴)

۱۸۵۷ء سے لے کر قیامِ پاکستان تک کا اردو ادب برصغیر کی ہنگامہ خیز فضا میں ارتقا پذیر ہوا۔ سرسیّد کی تحریک نے ادب میں ارضیت اور معروضیت کے جو آثار پیدا کیے ان کے زیر اثر وقتی اور ہنگامی مسائل کو موضوع بنانے کا رجحان عام ہوا اور ادبی نثر ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں کی زد میں آگئی جو ٹھوس، قطعی اور متعین مقاصد کے تحت تخلیق کیے گئے۔

بیسویں صدی کے پہلے نصف میں مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر اس تہ داری اور معنویت سے مملو نظر آتی ہے جس کا مزاج تصوف سے میل کھاتا ہے۔ ان کے زمانۂ اسیری کے خطوط کے مجموعہ ''غبار خاطر'' کی نثر میں صوفیانہ تفکر اور وجدان کا تال میل صاف دکھائی دیتا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''یہ سچ ہے کہ یہ راہ محض استدلالی ذریعۂ علم سے طے نہیں کی جاسکتی۔ یہاں کی اصلی روشنی کیف ومشاہدہ کی روشنی ہے۔ لیکن اگر ہم کشف ومشاہدہ کے عالم کی خبر نہیں رکھنی چاہتے، جب بھی حقیقت کی نشانیاں اپنے چاروں طرف دیکھ سکتے ہیں۔ اور اگر غور کریں تو خود ہماری ہستی ہی سرتاسر نشان راہ ہے۔'' (۱۵)

خواجہ حسن نظامی برصغیر کے صوفیانہ سلسلے کی ایک جلیل القدر روایت سے وابستہ تھے۔

تصوف ان کے لیے محض ایک ادبی پیرایۂ بیان ہی نہیں بلکہ اُسلوب حیات کا درجہ رکھتا تھا اس
لیے ان کے بظاہر ہلکے پھلکے مضامین بھی اپنے اندر صوفیانہ فکر کی گہرائی اور گیرائی لیے ہوئے
نظر آتے ہیں۔

"خواجہ صاحب کا فطری مذاق صوفیانہ ہے۔ اور وہ معرفت میں اس قدر کھوئے
ہوئے ہیں کہ انھیں کائنات کے ذرے ذرے میں ایک خاص روحانیت نظر آتی
ہے۔ چھوٹی اور حقیر چیزوں سے بھی وہ غافل انسانوں کو درس معرفت دینے کی
کوشش کرتے ہیں۔
ان کے فکر و ذہن کے بعید تر گوشے تک تصوف اور معرفت کی چھاپ لگی ہوئی
ہے۔ اس لیے ان کی تحریر پر بھی ازل سے آخر تک تصوف اور روحانیت کی
پرچھائیاں دکھائی دیتی ہیں۔ کوئی موضوع ہو، کوئی بات ہو، کوئی مرحلہ ہو، وہ اس
صوفیانہ روش کو ترک نہیں کرتے۔ ان کے بیشتر موضوعات کی بنیاد خیالی ہے اس
لیے وہ اس میں نکتے پیدا کرنے میں کامیاب بھی خوب ہو جاتے ہیں۔" (۱۶)

"سیپارۂ دل" میں شامل، خواجہ حسن نظامی کے مضامین اس دعویٰ کا بین ثبوت پیش
کرتے ہیں۔

پاکستان کے افسانوی ادب کی تاریخ میں انتظار حسین کے افسانوی مجموعے، "آخری
آدمی" (۱۹۶۶ء) کے تمثیلی اُسلوب نے نئے فنی اور فکری امکانات دریافت کیے اور فرد و جماعت،
حیات و کائنات اور وجود و روح کی ثنویت کو اپنے تہذیبی تناظر میں اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔
انتظار حسین کی کہانیاں اس بھیانک خلا کا نقشہ پیش کرتی ہیں جو عہد جدید کی کھوکھلی قدروں اور سطحی
طرز زندگی نے انسانی روح کے باطن میں پیدا کر رکھا ہے۔ وہ اساطیری حوالوں، تمثیلوں اور
صوفیانہ اصطلاحات کے ذریعے جدید آدمی کی بے سمتی اور بے جہتی کو بے نقاب کرتے ہیں۔ اور
اپنے تاریخی شعور اور زمانی تسلسل کے احساس کو اپنے کرداروں میں سمو کر پیش کرتے ہیں۔
"آخری آدمی" طبع ہوئی تو اس کے پہلے صفحے پر قرآن کی ایک آیت کا ترجمہ تحریر تھا۔
"کہانیاں کہتے رہو کہ لوگ کچھ تو سوچ بچار کریں۔" یہ گویا اس مقصد کا اعلامیہ تھا جو اس مجموعے کی

تخلیق کے پس پشت کارفرما تھا اور اس مقصدیت کی جڑیں اس آفاقی مذہب سے پیوست تھیں جس
پر انتظار حسین یقین رکھتے تھے۔ ایک ایسے دور میں جب مذہب پرستی رجعت پسندی اور
دقیانوسیت کی علامت گردانی جاتی تھی، انتظار حسین نے برملا اسلامی تصوف کی اصطلاحات کے
ذریعے انسان کے اخلاقی اور روحانی زوال کا نقشہ کھینچ کر رکھ دیا۔ بقول گوپی چند نارنگ، "اس
منزل پر پہنچ کر انتظار حسین کے فن میں کشف کا احساس ہونے لگتا ہے۔ جیسے حقیقت اپنے آپ کو
از خود ظاہر کر رہی ہو۔ یا وجود کے اسرار ایک کے بعد ایک بے نقاب ہو رہے ہوں۔ اس نوع کی
ماورائی اور متصوفانہ فضا انتظار حسین کے فن کی ایک نئی جہت کی نشاندہی کرتی ہے۔ تکنیک کے اعتبار
سے وہ اب سرئیلی دنیا میں داخل ہو رہے ہیں۔" (۱۷) ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کے خیال میں
انتظار حسین کے دو بنیادی موضوعات ہیں: انسان کا اخلاقی و روحانی زوال اور اپنی تہذیبی شخصیت
کی تلاش۔ (۱۸) انتظار حسین کے ہاں جبلی قوتوں اور روحانی اقدار کی باہمی کشمکش، ان کے
افسانوں، زرد کتا، آخری آدمی، ٹانگیں اور ہڈیوں کا ڈھانچ میں نظر آتی ہے۔ انھوں نے حرص
وہوس، طمع، خوف اور غصے جیسے منفی جذبات کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ زرد کتا اور آخری آدمی
اس باطنی کشمکش کا اظہاریہ ہے جو چاروں طرف پھیلے ہوئے نفسانی خواہشوں کے سیلاب میں خود کو
محفوظ رکھنے کی سعی ناکام سے پیدا ہوتی ہے۔

ڈاکٹر نصیر احمد ناصر سابق وائس چانسلر اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور اُردو میں فلسفۂ جمالیات
جیسی اعلیٰ اور منفرد کتاب کے مصنف ہیں اس کے علاوہ انھوں نے "پیغمبر اعظم و آخر ﷺ" کے
عنوان سے حضور اکرم ﷺ کی سیرت پاک بھی تحریر کی ہے۔ "روداد سفر حجاز"، "اسلامی ثقافت" اور
"حسن انقلاب" بھی ان کی تصنیفات میں شامل ہیں۔ ادبی حوالے سے ان کی دو کتابیں اہمیت
رکھتی ہیں۔ ان میں ایک ناول، "آخری تمنا" اور دوسری کہانیوں کا مجموعہ، "طرب و کرب"
ہے۔ طرب و کرب میں شامل چوبیس کہانیاں علیحدہ علیحدہ اکائی کی صورت میں ہیں مگر ایک ہی
تسلسل کی ڈوری میں پروئی ہوئی ہیں۔ ان میں سے تقریباً نصف کا موضوع ابتدائے آفرینش
سے لے کر عہد حاضر تک دنیا میں رونما ہونے والی ان ہستیوں کی زندگی کے حیات افروز واقعات
کا بیان ہے جن کے نتیجے میں انھیں عالم برزخ میں اس محفل حسن و سرور میں شریک ہونے کا

موقع ملا۔ کتاب کا مرکزی کردار (صیغہ واحد متکلم) ایک ایسے روحانی تجربے کی بازیافت کرتا ہے جس کے دوران اسے عالم برزخ کی سیر کا موقع ملتا ہے۔ اور وہ بزم اہل حسن و سرور میں شریک ہوتا ہے اور میر مجلس کے حکم سے شرکائے بزم اسے اپنی اپنی داستان جمال سناتے ہیں۔ ان میں گوتم بدھ بھی ہیں جنھیں اللہ کے پیغامبر ہونے کا درجہ حاصل ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسے موت سے نا آشنا جہان دیگر، ''الحیوان'' کا نظارہ کرنے کا موقع بھی ملتا ہے۔ الحیوان ایک آتش بکنار جہان بیکراں ہے جس کی پہنائی بے شعور ہونے کے باوجود اہل نار کے لیے تنگ ہائے قفس کی مانند تھی اور ہر زندانی عالم سکرات میں تھا۔ واماندہ و درماندہ و سراسیمہ و آشفتہ سر۔ خون کا سمندر، جس کے تلاطم و تموج کا منظر ہولناک تھا۔ اس روح فرسا و خوں چکاں منظر میں زندگی کی تہمت سے آلودہ پیکر آدم نما، حکم حاکم سے مجبور، اپنی سفاکی و شقاوت کی داستاں سناتے ہیں۔ انھی میں قابیل ابن آدم بھی ہے جس نے اس دنیائے ارضی پر پہلے گناہ کا بیج بویا۔ ڈاکٹر نصیر احمد کی کہانیوں کا انداز داستانوی ادب کی یاد دلاتا ہے۔ اُسلوب رنگین اور مرصع و مسجع ہے۔ فلسفیانہ اور حکیمانہ انداز میں سچائی، حکمت اور دانائی کی باتوں کو دلکش اُسلوب میں تحریر کیا گیا ہے۔ یہ کہانیاں اُردو ادب کو ایک نئے ذائقے اور سمت سے آشنا کرتی ہیں۔ ان کی بنیاد مذہبی عقائد اور اسلامی فلسفۂ خیر و شر پر ہے۔ خیر جو حسن و جمال، مستی و رعنائی اور سرور و بیخودی کا مظہر ہے اور شر جس کا انجام آتش خوف و حزن و ملال کا رسوا کن عذاب ہے۔ اس ادب کے ڈانڈے انگریزی کلاسیکی ادب کے مذہبی شاہکاروں سے جا ملتے ہیں۔

اس مجموعے میں شامل ایک کہانی، ''قصر سے مقتل تک'' (۱۹) میں ڈاکٹر صاحب نے حکومت اور ملوکیت کے ان ہتھکنڈوں کا بھید، بہت خوبصورتی سے کھولا ہے جو عہد جدید میں مختلف سیاسی نظاموں کا روپ دھار کر استحصالی اور سامراجی طاقتوں کے ہاتھ مضبوط کرنے کا باعث بن رہے ہیں۔ ڈاکٹر نصیر احمد ناصر کے ناول ''آخری تمنا'' کے مرکزی کردار نعیم اور صدف ہیں اور کہانی ان کی پاکیزہ اور اعلیٰ آدرشوں سے سجی ہوئی محبت کی داستان ہے۔ یہ حسن و عشق کی ایسی داستان ہے جس میں جذبات کی گہرائی بھی ہے اور حالات و واقعات کا تیز بہاؤ بھی۔ لیکن اس ناول کا ''نعیم''، عزیز احمد کے ناول گریز کے ''نعیم'' سے بالکل متضاد ہے۔ وہ ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ نوجوان

ہے جو یونیورسٹی میں فلسفے کا استاد ہے اور اپنی غیر معمولی ذہانت و فطانت کے بل پر وظیفہ حاصل کر کے اعلیٰ تعلیم کے لیے دنیائے مغرب کی آزاد فضاؤں میں پہنچتا ہے۔ یہاں تک تو وہ عزیز احمد کے نعیم کا مقلد معلوم ہوتا ہے لیکن ڈاکٹر صاحب نے اپنے ہیرو کو جس عظیم مقصدیت کے احساس سے سرشار دکھایا ہے وہ اس کے کردار میں ماورائی بلندی اور عظمت پیدا کر دیتی ہے۔ وہ اسلامی اقدار کا رکھوالا، حب الوطنی سے سرشار ایک ایسا نوجوان ہے جو مغربی عقل و دانش سے کسب فیض تو کرتا ہے لیکن اس کے تہذیبی خلا سے بے خبر نہیں رہتا۔ اس کے کردار کا ایک مثبت پہلو یہ بھی ہے کہ وہ مغربی تہذیب سے بلند و بانگ نفرت اور بغاوت کا اعلان نہیں کرتا۔ اسے وہاں بھی نیکی اور خیر کے مظاہر نظر آتے ہیں اور وہ ان کا اثبات کرتا ہے۔ وہ اس تہذیب کے کھوکھلے پن سے برانگیختہ نہیں ہوتا بلکہ اس کے لیے ہمدردی کے جذبات محسوس کرتا ہے۔ ناول کا بڑا حصہ نعیم کے مغربی دنیا میں زندگی بسر کرنے اور مختلف تجربات سے گزرنے پر مبنی واقعات پر مشتمل ہے۔ اس ناول کی اہمیت یہ ہے کہ موضوع کے حوالے سے یہ عہد جدید کے ادب کے لیے ایک مختلف ذائقے کا حامل ہے۔ منٹو، عصمت اور ممتاز مفتی کے کرداروں کے برعکس یہ زندگی کے ایک اور پہلو سے آشنا کرتا ہے۔ جس طرح زندگی میں جنس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اسی طرح اس حقیقت کو بھی جھٹلایا نہیں جا سکتا کہ زندگی کی ایک سطح ایسی بھی ہے جہاں جنسی جذبہ، انسانی نفس پر حکمران نہیں بلکہ روح کی پرواز اور ترفع حیات کا ایک ذریعہ بن جاتا ہے۔ تاہم ڈاکٹر صاحب کی ادبی تخلیقات کو متصوفانہ کہنے کی بجائے اسلامی ادب میں شمار کرنا زیادہ بہتر ہوگا۔ یہاں ان کا جائزہ اس لیے پیش کیا گیا ہے کیونکہ اسلامی ادب اور متصوفانہ ادب دونوں انسان کی روحانی ارتقا کے متلاشی اور اس حوالے سے ایک ہی منزل کے مسافر ہیں۔

قیام پاکستان کے بعد اُردو افسانوی ادب پر ممتاز مفتی کے متصوفانہ رجحانات نے قابل ذکر اثرات مرتب کیے ہیں۔ ''لبیک'' ممتاز مفتی کی سب سے زیادہ تہلکہ خیز اور رجحان ساز کتاب ثابت ہوئی اور اس نے اُردو ادب میں ایک ایسی سنسنی کو جنم دیا جس کی بازگشت دیر تک دنیائے ادب کی فضاؤں میں گونجتی رہی۔ سیارہ ڈائجسٹ میں قسط وار چھپنے کے بعد یہ ۱۹۷۵ء میں پہلی بار کتابی صورت میں شائع ہوئی۔ لبیک حج کے مروّجہ سفرناموں سے مختلف اور حاجیوں کے عمومی

جذبات سے الگ تھلگ ایک ایسی کتاب تھی جس نے باطنی واردات کے انتہائی لطیف اور بسیط جذبات کو الفاظ کے پردے میں یوں سمویا کہ قلب ونظر آئینہ ہو کر رہ گئے۔ ''لبیک'' ممتاز مفتی کی سب سے زیادہ پڑھی جانے والی کتاب ثابت ہوئی۔ ان کی اس جرأت پر دنیائے ادب میں تہلکہ مچ گیا کہ انھوں نے بدن اور مادے سے ماورا حقیقتوں کا انکشاف کر دیا اور صوفیانہ واردات کو، جو پہلے رجعت پسند مذہبی حلقوں کا پامال اور فرسودہ مضمون سمجھی جاتی تھی، ادب کا حصہ بنا دیا۔ اس سے پہلے ممتاز مفتی جنسی موضوعات پر کہانیاں لکھنے والے جدید ادیب سمجھے جاتے تھے مگر ''لبیک'' کی اشاعت نے ان کا یہ تاثر سراسر کمزور کر دیا اور ان کی مقبولیت کا گراف حیرت ناک تبدیلیوں کا شکار ہو کر ایک چیستاں بن گیا۔ علم، ادب اور مذہب سے تعلق رکھنے والے ایک حلقے نے انھیں گردن زدنی اور مردود قرار دیا۔ ان پر جو الزامات لگائے گئے ان کی نوعیت بھی خاصی دلچسپ تھی۔ مثلاً ایک گروہ کا کہنا تھا کہ اس شخص نے اسلام اور شعائر اسلام کی توہین کی ہے اور خانۂ خدا کی بے ادبی اور مسلمانوں کے مذہبی اعتقاد کی تضحیک کا مجرم ہے۔ یہاں تک کہ ان پر کفر کے فتوے بھی صادر کر دیئے گئے۔ تاہم اس کتاب کے دوررس اثرات اُردو ادب پر ابھی تک دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہاں تک کہ پاکستان ٹیلی ویژن کے ڈراموں میں بھی صوفیانہ رنگ کا عمل دخل اسی ذہنی فضا اور ماحول کا اثر ہے جو اس کتاب کے حوالے سے پاکستانی معاشرے میں پیدا ہوا۔ اگر ممتاز مفتی یہ کتاب نہ لکھتے تو شاید اشفاق احمد کو بھی اس موضوع پر قلم اٹھانے کی ہمت نہ ہوتی اور اصغر ندیم سیّد کے ڈرامہ سیریلز میں بھی مزاروں اور قوالیوں کے منظر دکھائی نہ دیتے۔ لبیک تصوف کا کوئی مخصوص نظریہ یا نظام پیش نہیں کرتی۔ اس میں اصولوں اور قوانین سے بحث نہیں کی گئی بلکہ احساسات وتاثرات کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود اس کتاب نے لوگوں کے قلوب پر گہرا اثر کیا۔ اس بات سے تنقید ادب کا ایک اور نکتہ واضح ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں ادبی تحریریں ادبی رسالوں میں چھپتی ہیں جن کی تعداد اشاعت اتنی محدود ہے کہ ادیبوں یا ادب کے طالب علموں کے سوا کم ہی لوگ ان سے مستفیض ہو سکتے ہیں۔ ادبی محفلوں یا حلقوں کی نشستیں بھی ادیبوں ہی کے لیے مختص ہوتی ہیں۔ یوں ادب کا رشتہ عوام سے کٹتا جا رہا ہے۔ ادیب ایک دوسرے ہی کو اپنی تخلیقات سنا کر خوش ہو لیتے ہیں اور یہ کہ کر اپنے دل کو تسلی بھی دے لیتے ہیں کہ ان کی تخلیقات کی سطح عوام کی ذہنی سطح سے بہت

بلند ہے اس لیے عوامی پذیرائی کا نہ ملنا ان کے حق میں بلندیٔ فکر کی سند ہے حالانکہ ادبی کتاب علمی کتاب سے مختلف ہوتی ہے۔ ادب کا رشتہ عوام سے کٹ جائے اور خواص تک محدود ہو جائے تو یہ جمود کی علامت ہے۔ زندہ ادب ہمیشہ عوام کے دل سے رشتہ استوار کر کے ہی اس مقام تک پہنچتا ہے۔ امیر خسرو کے گیت ہوں یا شیخ سعدی کی حکایات، باغ و بہار کے قصے ہوں یا سحر البیان کے مصرعے، صدیاں گزر جانے کے بعد بھی آج تک عوام کی نوک زبان پر ہیں۔

لبیک کے بعد ممتاز مفتی کی خودنوشت ''الکھ نگری'' اور ان کی آخری کتاب ''تلاش'' جو پہلے قسط وار ماہنامہ قومی ڈائجسٹ میں شائع ہوئی اور ان کی وفات کے بعد کتابی صورت میں طبع ہوئی، اسی سلسلے کی اہم کڑیاں ہیں۔ الکھ نگری پر ادیبوں اور نقادوں کی طرف سے اعتراضات کی بوچھاڑ ہوئی جن میں سے چند ایک کے جواب میں ممتاز مفتی نے مضمون بھی لکھے مگر بالعموم حسب سابق خاموشی اختیار کیے رکھی۔ اس کتاب کے ذریعے گویا انھوں نے باقاعدہ ایک سلسلۂ شہابیہ کی بنا رکھ دی اور قدرت اللہ شہاب سے اپنے اور اپنے دیگر احباب کے ارادت مندانہ تعلق پر روشنی ڈالی۔ ''تلاش'' میں انھوں نے اپنی زندگی کے آخری فکری انقلاب کا حال بیان کیا ہے۔ عمر کے آخری چند برسوں میں ان کا تعلق قرآنِ پاک سے استوار ہوا اور انھوں نے اسلامی تہذیب کے روایتی رنگ کی ایک نئے انداز میں بازیافت کی۔ تلاش اسی بازیافت کی کہانی ہے۔

افسانوی ادب کے متصوفانہ رجحانات کا تذکرہ کرتے ہوئے اشفاق احمد اور بانو قدسیہ کا تذکرہ ناگزیر ہے۔ ان دونوں کا تعلق قدرت اللہ شہاب کے حلقۂ ارادت سے ہے اور انھوں نے شہاب کے روحانی دائرۂ اثر کے تحت اپنے فن کا ارتقائی سفر طے کیا ہے۔ مگر ان کا متصوفانہ ادب بہرحال ممتاز مفتی کی جرأت اظہار کا منت پذیر ہے۔ ممتاز مفتی نے بارش کا پہلا قطرہ بن کر اپنی تحریروں میں کھلے بندوں تصوف سے اپنی وابستگی کا اظہار کر کے انھیں ایک راستہ فراہم کیا جس پر ان دونوں نے قدم رکھا۔ اشفاق احمد ہلکے پھلکے رومان اور محبت کی کہانیوں سے نکل کر اور تحیر اور اضطراب کے طوفانوں سے گزر کر بالآخر تصوف کی لطیف اور تیقن بھری فضا میں پہنچ جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں اور ڈراموں میں تصوف ہلکی پھلکی ایمائیت کی صورت نمود پذیر نہیں ہوتا بلکہ کہانی کے مرکزی خیال کی طرح لہو بن کر اس کی شریانوں میں دوڑتا ہے۔ انھوں نے جدید سائنسی

نظریات، اقتصادی ومعاشرتی منصوبہ بندیوں، مغربی فکر کی بے اساس ترقی اور مادّی واقتصادی فوائد پر بنیاد رکھنے والے نظام کے کھوکھلے پن اور سطحیت کو شدت سے تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ اوزاس کے مقابلے میں مشرقی روحانیت، تہذیبی اقدار کی گہرائی اور وسعت، آپس کی محبت، ہمدردی اور دگدازی کی حرارت سے رونما ہونے والے معجزوں کو اجاگر کر کے وہ مغربی تہذیب پر مشرقی تمدن کی برتری کو واضح کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں مرشد کی تلاش، ذکر کی حقیقت، ارتکاز توجہ کے اثرات اور باطنی ارتقا جیسے مراحل تصوف بڑی وضاحت سے بیان ہوئے ہیں۔ مثلاً بے روح عبادت جو دنیاوی اغراض اور حرص وطمع کے تحت کی جاتی ہے، کس طرح شب زندہ داروں کے نفس پر اثرات مرتب کرتی ہے۔ یہ دور جدید کا نہایت اہم سوال ہے کہ عبادات انسانی اعمال اور اخلاق پر اپنا اثر کیوں نہیں مرتب کرتیں۔ اس سوال کا جواب صرف پنج سالہ ترقیاتی منصوبوں، اقتصادی پالیسیوں اور عمرانی وسماجی علوم کے مطالعے ہی سے نہیں مل سکتا۔ اشفاق احمد نے اسے ایک اور زاویے سے دیکھا اور سمجھا ہے۔ اس زاویے پر بھی سنجیدگی سے غور کیا جانا چاہیے۔ اسی طرح انھوں نے اپنے افسانے، ''بولتا بندر'' میں ڈارون کے نظریۂ ارتقا کے پرخچے اُڑا کے رکھ دیے ہیں۔ اور ارتقا کے قرآنی تصور کو پیش کیا ہے۔ ''کوٹ ودو پاور ہاؤس'' میں انھوں نے انسانی اجتماعات میں باہمی محبت، اعتماد، ایثار وقربانی کی فضا سے ایک ایسی توانائی پیدا ہونے کا نظریہ پیش کیا ہے جس سے ہر طرح کا فائدہ حاصل کیا جاسکتا ہے۔

اشفاق احمد کے متصوفانہ رجحانات پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ چونکہ وہ خود عملی زندگی میں ایک دنیادار اور جاہ پرست انسان ہیں اس لیے انھیں ایسی باتیں لکھنے کا کوئی حق نہیں جن پر وہ خود عامل نہیں۔ احمد بشیر جیسے عقلیت پسند صحافی نے انھیں ''شیر خدا اور سگ دنیا'' کا خطاب دے رکھا ہے۔ (۲۰) لیکن اگر ادیبوں، شاعروں اور فن کاروں پر یہ شرط عائد کردی جائے کہ وہ تخلیق فن سے پہلے اپنے نظریات پر عمل کر کے دکھائیں تو اقبال سے لے کر آج تک کا سارا ادب منسوخ اور مردود ثابت ہو جائے گا۔ اگر چہ انسانی عظمت اور حق پرستی کا تقاضا یہی ہے اور قرآنی تصور ادب کے مطابق قول وفعل کا تضاد انسان کی کمزور شخصیت کی علامت ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ موجودہ عہد میں کتنے فی صد افراد عملی زندگی میں اس معیار پر پورے اترتے ہیں؟

راقم الحروف کے خیال میں اندریں حالات، انسانی اعمال کو ان کے نتائج کے اعتبار سے پرکھا جانا چاہیے۔ خاص طور پر ادب اس حوالے سے دوررس نتائج کا حامل ہے کہ وہ خارجی حالات میں نہیں بلکہ انسان کے باطن میں بنیادی نوعیت کی تبدیلیاں پیدا کرنے پر قادر ہے اور اس کی فکر اور سوچ کا قبلہ نما ثابت ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کے فکری نتائج زیادہ اہمیت کے حامل ہیں اور ان کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ البتہ یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ موجودہ عہد میں میڈیا کے بھرپور کردار کے باعث، ادیب کی ذات اور شخصی رویے قاری کی نظر کی زد سے باہر نہیں ہیں اور ان میں کسی قسم کا تضاد اس کی تحریر کی تاثر آفرینی پر یقیناً واضح اثرات مرتب کرتا ہے۔ ادیب اور فن کار کے لیے یہ لازم ہے کہ وہ اپنی تخلیقی ذات اور حقیقی ذات کے درمیان فاصلہ اتنا نہ بڑھائے کہ اس کے الفاظ اپنا مفہوم اور اثر کھو دیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اشفاق احمد کی باتوں اور نظریات کو دیوانے کی بڑ قرار دے کر نظر انداز کرنا درست، منطقی اور سائنسی رویہ نہیں اس لیے کہ دنیا کی تاریخ گواہ ہے کہ ہر تخلیقی سوچ اور رویے کو ابتدا میں جھٹلایا جاتا رہا ہے اور بعد میں رفتہ رفتہ اس کی عملی اہمیت سامنے آتی گئی۔ مغربی فکر کی خوشہ چینی میں کوئی برائی نہیں بشرطیکہ انسان محض تقلید کو اپنا شعار نہ بنالے اور اپنی عقلی استعداد کے استعمال سے ہاتھ نہ دھو بیٹھے۔

بالکل یہی بات بانو قدسیہ کے ناول ''راجہ گدھ'' میں پیش کردہ فلسفۂ حرام وحلال پر صادق آتی ہے۔ اس ناول میں بانو قدسیہ نے کائنات میں انسان کی تخلیق اور اس کی مسلسل جستجو، ابدی زندگی کی خواہش، اس کی فکری بے سمتی اور کج روی، ذہنی انتشار، احساس محرومی اور عشق لاحاصل سے پیدا شدہ دیوانگی پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ راجہ گدھ کے کردار سے انھوں نے ناول میں معنویت، تہ داری اور رمزیت کی ایسی فضا قائم کی ہے جو کرداروں کی داخلی حسیات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ ناول کے بنیادی خیال کی مطلب افروزی میں بھی ممد ومعاون ثابت ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر ممتاز احمد خان:

> ''یہ ناول ہماری اپنی دھرتی کا وہ ناول ٹھہرتا ہے جس میں ہم اپنی ذہنی جڑیں تلاش کرنے کی بجائے روحانی جڑیں تلاش کرتے ہیں اور اسی سے ہم آہنگ ہونے کی جستجو رکھتے ہیں۔ خاص طور سے تصوف اور روحانیت کے حوالے سے

یہ ناول ایک جرأت مندانہ ادبی مہم جوئی ہے اور اپنی ذات میں اوریجنل بھی۔ کیونکہ اس میں ایک بیمار معاشرے کی منظر کشی کے ساتھ ساتھ نظریاتی کمٹ منٹ بھی ہے جس کے ڈانڈے سیکولر خیالات کے مقابلے میں ہماری اپنی روحانی جڑوں سے اتصال کرتے ہیں۔ اس پر بہت سے ناقدین کو اعتراض ہو سکتا ہے کیونکہ ہمارا اب تک کا ذہن یہ رہا ہے کہ ادب میں روحانیت کو گائیڈ لائین (Guide line) کی حیثیت سے نہ برتا جائے۔ بلکہ سیکولر نقطہ ہائے نظر کی ترویج کی جائے اور انسان کی فکری کج روی کو مادیت پرستی ہی کے حوالے سے پہچانا جائے۔ اور مادیت پرستی ہی کے حوالے سے انسان کے دکھوں کے سدباب کا سراغ لگایا جائے۔'' (۲۱)

اگر ڈاکٹر ممتاز احمد خان کا یہ تجزیہ درست تو ہے تو یقیناً ایسے ناقدین کا رویہ کمزور اور غیر عقلی موقف پر مبنی ہے اس لیے کہ زندگی کی ہزاروں جہتیں اور سمتیں ہیں اور انھیں پرکھنے، سمجھنے، بوجھنے اور جاننے کے لیے ہزاروں نقطہ ہائے نظر ہیں۔ ان میں سے کسی ایک یا چند ایک کو چن لینا اور دیگر تمام کو رد کر دینا سوائے فکر کی کم کوشی کے اور کچھ نہیں۔

بانو اس ناول میں انسان کی مجموعی فکری اور روحانی پس ماندگی کے اسباب تلاش کرنے کی کوشش میں اس نتیجہ تک پہنچی ہیں کہ جدید طرز زندگی کے بیشتر مسائل کا حل انسان کے روحانی خلا میں پوشیدہ ہے۔ ماڈرن سائنس دان اپنی نئی نئی تحقیقات کے باوجود ابھی تک اس بات کا کھوج نہیں لگا پائے کہ انسانی کی جسمانی اور روحانی نشو ونما رزق حرام سے متاثر ہوتی ہے۔ رزق حرام وہ ہے جس سے منع کیا جائے۔ ان کا کردار پروفیسر سہیل جو قصے کا مرکزی کردار تو نہیں مگر اس سے کہیں زیادہ اہمیت رکھتا ہے کیونکہ وہ ناول کے بنیادی خیال کو پیش کرتا ہے، اپنی تحقیق سے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ رزق حرام کے مادے سے انسانی جرثومے پر منفی اور مہلک اثرات مرتب ہوتے ہیں جس سے وہ وقت سے پہلے ٹوٹنے لگتا ہے اور انسان پر دیوانگی اور پاگل پن جیسے اثرات مرتب ہوتے ہیں جب کہ پاک اور طیب رزق سے لہو میں ایسی مثبت لہریں پیدا ہوتی ہیں جن سے روح کی بالیدگی اور ترقی کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔

''رزق حرام سے جو Genes تغیر پذیر ہوتے ہیں وہ لولے لنگڑے اور اندھے ہی نہیں ہوتے بلکہ ناامید بھی ہوتے ہیں۔ نسل انسانی سے یہ جینز جب نسل در نسل ہم میں سفر کرتے ہیں تو ان Genes کے اندر ایسی ذہنی پراگندگی پیدا ہوتی ہے
''رزق حرام سے جو Genes تغیر پذیر ہوتے ہیں وہ لولے لنگڑے اور اندھے ہی نہیں ہوتے بلکہ ناامید بھی ہوتے ہیں۔ نسل انسانی سے یہ جینز جب نسل در نسل ہم میں سفر کرتے ہیں تو ان Genes کے اندر ایسی ذہنی پراگندگی پیدا ہوتی ہے
جس کو ہم پاگل پن کہتے ہیں...... اور جن قوموں میں من حیث القوم رزق حرام کھانے کا لپکا پڑ جاتا ہے وہ من حیث القوم دیوانی ہونے لگتی ہیں۔'' (۲۲)

بانو کی یہ آخری بات موجودہ عالمی صورتِ حال کے حوالے بڑی معنی خیز ہے۔ اگرچہ یہ ناول اکیسویں صدی میں عالمی بساط سیاست پر رونما ہونے والے لرزہ خیز واقعات سے کافی برس پہلے لکھا گیا ہے اور رزق حرام کے اس نظریے کا سائنسی تحقیق سے درست یا غلط ثابت ہونا ابھی باقی ہے لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ جس چیز پر ابھی سائنسی تحقیق نہیں ہوئی وہ ضرور بر خود غلط اور لغو ہے۔ عین ممکن ہے کہ سائنسدان ان خطوط پر کام کا آغاز کر چکے ہوں مگر چونکہ مغربی معاشروں میں تحقیق کو محض کاروباری اور تجارتی مقاصد کے لیے فروغ دینے کا رواج ہے اور جس تحقیق کے نتائج ان مقاصد پر زد لگائیں اس کی بھرپور حوصلہ شکنی کی جاتی ہے اس لیے اس کے نتائج سامنے آنے میں ابھی کچھ اور دیر ہو۔ بہرحال میرے خیال میں بانو قدسیہ کا یہ ناول نہ صرف ادبی حوالے سے بلکہ نظریاتی اپچ کے حوالے سے ایک بڑی تبدیلی کا ترجمان ہے اور آنے والے وقت میں اس کے دوررس اثرات مرتب ہوں گے۔

اشفاق احمد اور بانو قدسیہ کی افسانوی نثر کے مقابلے میں واصف علی واصف کی غیر افسانوی نثر بھی بے حد مقبول ہوئی۔ واصف علی واصف عملی طور پر تصوف ایک سلسلے سے وابستہ رہے اور اس وادی کے نشیب و فراز کا عملی تجربہ حاصل کیا۔ واصف صاحب پیر دیول شریف سے بیعت تھے اور ان کے ارادت مندوں کا کہنا ہے کہ انھوں نے کئی خفی و سرّی صوفیا کی صحبتیں پائی تھیں۔ (۲۳) اس لیے ان کی تحریر میں اثر انگیزی کی بے پناہ قوت ہے۔ انھوں نے جو کچھ لکھا

اسے اپنا قلبی اور روحانی تجربہ بنا کر اپنی ذات میں سمونے کے بعد لکھا۔ واصف کی نثر میں اُسلوب کی رنگینی اور خیال کی وسعت وعظمت کے تال میل سے ایک آفاقی لہجے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ ان کے الفاظ میں یقین کی طاقت، جذبے کی حرارت اور ایک واضح سمت دکھائی دیتی ہے۔ ان کے ہاں تصوف ایک اُسلوبِ حیات، ایک رمزِ زیست کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے زندگی کے روزمرّہ مسائل اور جینے کے چلن کو ایک واضح سمت اور جہت عطا کرنے کی کوشش کی۔ ان کا اُسلوب نہایت زوردار اور پُراثر ہے۔ ان کی کتب میں ''کرن کرن سورج''، ''دل دریا سمندر''، ''قطرہ قطرہ قلزم'' اور ''حرف حرف حقیقت'' شامل ہیں۔

غیر افسانوی اُردو نثر میں ایک معتبر نام مختار مسعود کا ہے۔ ''آوازِ دوست'' (جنوری ۱۹۷۳ء) سے شروع ہونے والا ان کا ادبی سفر ''لوحِ ایام'' (جنوری ۱۹۹۶ء) تک پہنچ گیا ہے۔ جس کے دس ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ علی گڑھ کی علمی و ادبی روایت اور فکرِ جدید کے حسین امتزاج سے نمو پذیر ہونے والی نثر جس کی سنبھلی ہوئی کیفیت، گہری اور تہہ دار معنویت اور معتدل مگر حرارت سے مملو جذباتیت کی باریک چلمن سے ایک جدید صوفی کا مزاج جھانکتا ہوا صاف نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں زندگی کی جن صورتوں اور خیال کی جن پرتوں کا والہانہ بیان اور جذبے کا جو بے اختیار گداز ملتا ہے وہی تصوف کی روح ہے۔ اس اعتبار سے یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ مختار مسعود کی نثر کا مجموعی مزاج متصوفانہ ہے۔ مولانا روم کی طرح وہ بھی کسی ''انسان'' کی تلاش میں نظر آتے ہیں جو قحط الرجال کے اس دور میں آنکھوں، دلوں اور زندگیوں کو سیراب کرے۔

''دل شکر سے لبریز ہو تو روشن ہو جاتا ہے، شکوہ کیجیے تو بجھ جاتا ہے، ناشکر گزار ہو تو پتھر بن جاتا ہے۔ شکر گزار ہمیشہ روشن ضمیر اور روشن دماغ ہوتا ہے۔ ناشکر گزار بے ضمیر اور بد دماغ بھی ہوتا ہے۔'' (۲۴)

عزیز ملک کی نثر میں تصوف کا رچاؤ محض اُسلوبِ تحریر ہی نہیں بلکہ قرینۂ زیست بن کر جھلکتا ہے۔ اس نثر کے فارسی آمیز پیمانوں میں خالص حجازی شرابِ طہور کے خم لنڈھائے جاتے ہیں۔ تصوف سے ان کا واسطہ ادبی حوالے سے ہی نہیں بلکہ عملی طور پر بھی تھا۔ اسی لیے ان کی تحریر

میں بین السطور صوفیانہ مزاج کی گلابی جھلکتی رہتی ہے۔

اجمل نیازی کا تعلق بھی ادیبوں کے اسی گروہ سے ہے جس کے ہاں ادبی نثر میں صوفیانہ مزاج ایک واضح زیریں لہر کی صورت ساتھ ساتھ چلتا ہے اور موضوع یا صنف کوئی بھی ہو مگر بین السطور ایک گہری معنویت اور رمزیت پرت در پرت اپنا اظہار کرتی ہے۔ ان کا سفرنامہ ''مندر میں محراب'' اس کی اچھی مثال ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مضامین کے مجموعے تشخیص، تخلص، بازگشت، جل تھل، اور بے نیازیاں بھی شائع ہو چکے ہیں۔ اجمل نیازی نے تصوف کو ایک اُسلوبِ نگارش کے طور پر خوب برتا ہے۔ ان کی نثر میں اندر کے آدمی سے ملاقات ہوتی ہے جو دنیاداری کے تقاضوں اور سود و زیاں کی فکر سے بے نیاز ہو کر ایک اور ہی جہانِ آرزو میں وجد و مستی کی کیفیت میں کھویا ہوا ہے۔ ان کے ہاں تصوف فکر و شعور کی گرہ کشائی کی بجائے وجدان و حال کے کیف و سرمستی میں کھو جانے کا نام ہے۔ وہ حقائقِ زیست کی مادی تعبیر کرنے کی بجائے انھیں ایک اور ہی وجدانی رنگ میں دیکھتے ہیں اور ان کی نثر میں ان کی باطنی کیفیات کے والہانہ خروش کا اثر ملتا ہے۔

''دھمال تخلیقی زندگی میں بے قراری اور سرشاری، اضطراب اور انقلاب کے اشتراک سے بنا ہوا ایک لمحہ ہے۔ یہی لمحہ کئی عمروں کا پھیلاؤ بنتا ہے۔
......گم ہونے سے پہلے آدمی اپنے آپ کو تلاش نہیں کر سکتا۔ ناچے بغیر بندہ اپنی مستی محسوس نہیں کر سکتا۔ ہاتھ پاؤں ہلانا، آنکھیں اور سر مارنا ہی ناچنا یا وجد کرنا نہیں۔ دراصل جو آدمی ناچتا ہوا نظر نہیں آتا وہ بھی ناچ رہا ہوتا ہے۔ ناچنا فطرت ہے......مور بندے کے اندر بھی ناچتا ہے۔ اور اندر جو جنگل ہے کئی دنیاؤں کے جنگل بھی اس جیسے نہیں ہیں۔ جو اس جنگل میں بھٹکتا ہے وہی دل والے مور کا رقص دیکھ سکتا ہے۔'' (۲۵)

عہدِ حاضر کے افسانوی ادب میں معروف افسانہ نگار محمد سعید شیخ کے ہاں ایک زیریں لہر کی صورت میں متصوفانہ رجحانات کا بہاؤ صاف نظر آتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ وہ جرمن ادیب Hermann Hesse سے متاثر ہیں جس کی تحریروں میں مابعد الطبیعیاتی موضوعات سے گہری دلچسپی پائی جاتی ہے۔ وہ تلاشِ ذات اور وجودی سچائیوں کی کھوج میں مشرقی تصوف کی

پراسرار دنیاؤں میں بھی جھانکتا ہے۔ اور سدھارتھ کی زندگی اور فلسفہ پر ناول لکھ کر اس کا اظہار بھی کرتا ہے۔ محمد سعید شیخ کے خیال میں عمر کے ایک خاص حصے میں پہنچ کر ہر شخص کو اپنے جسم و جاں پر مادے کی گرفت ڈھیلی پڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور وہ زندگی کے توازن کی تلاش میں مابعدالطبیعیاتی سہاروں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ (۲۶) چنانچہ ان کے بیشتر افسانوں میں روحانی تسکین کی یہ ضرورت نمایاں طور پر سامنے آتی ہے۔ ان کے زیادہ تر افسانوں کا مرکزی کردار قناعت، تحمل، ضبط نفس اور خیر کی مثبت اقدار سے ترکیب پاتا ہے۔ وہ زندگی کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ بہتا ہے مگر اندرونی طور پر اسے ایک ایسی نیک نہاد سرشت کی رہنمائی حاصل ہے جو ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر بے اختیار اسے روحانی رہنما یا مرشد کی تلاش پر آمادہ کرتی ہے اور مادی زندگی کی تمام تر کامرانیوں اور یافتوں سے بے نیاز کر کے ایک نئی تشنگی کے ذائقے سے آشنا کرتی ہے۔ ان کا افسانہ ''روشنی'' تصوف کی سیدھی سادی اور عملی تصویر پیش کرتا ہے۔ انھوں نے بڑے سادگی سے انسان کی پیچیدہ نفسی کیفیات کے بدلتے ہوئے رنگوں کی تصویرکشی کی ہے۔ ایک اور افسانے ''دعا'' کا مرکزی کردار جو دراصل افسانے کا اکلوتا کردار ہے، اپنے ایک روحانی تجربے کی تفصیل بیان کرتا ہے جو ممتاز مفتی کی ''لبیک'' کے تاثر کی یاد دلاتی ہے۔ اگرچہ سعید شیخ کی بیان کردہ قلبی واردات میں تقلیدی رنگ کی بجائے ذات کی گہرائیوں سے پھوٹنے والی سچائی کی اثرانگیز سادگی ہے لیکن یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ فکر اور اظہار کے یہ رنگ ڈھنگ اُردو ادب میں ممتاز مفتی ہی نے متعارف کروائے ہیں۔

میری آنکھوں میں نمی اتر آئی۔ میں بھیگتا چلا گیا۔ چھلکتا چلا گیا۔ رکوع و سجود کو بھول کر میں پتہ نہیں کیا کیا شکلیں اختیار کرتا رہا۔ کس کس سانچے میں ڈھلتا رہا۔ میں خود میں لوٹنا نہیں چاہتا تھا۔ میں نے آنکھیں نہیں کھولیں۔ میں جاگنا نہیں چاہتا تھا۔ پتہ نہیں کب امام نے سلام پھیرا۔ پھر اس کے ہاتھ دعا کے لیے اٹھے۔ مجھے پتہ تھا وہ دعا مانگ رہا تھا۔ میں نے بھی دونوں ہاتھ باندھ کر کشکول بنایا۔ اور بھیک مانگنے کے لیے یہ کشکول فضا میں بلند کر دیا۔

امام کی آواز آئی۔ ''میرے مولا! یہ ملک جو تیرے اور تیرے حبیب کے نام پر بنا

ہے، اس کی حفاظت فرما!''

میں نے اونچی آواز میں آمین کہا۔

پھر آنکھیں بند کیے کتنی ہی دیر منتظر رہا۔ امام کی آواز نہیں آئی۔

میں نے آنکھیں کھول دیں۔ میں یہ دیکھ کر حیران رہ گیا۔ محراب خالی تھی۔ امام وہاں نہیں تھا۔ کہیں بھی نہیں تھا۔ پتہ نہیں وہ امام کب اٹھ کر کہاں چلا گیا تھا۔ مجھے اس کے چہرے کی ہلکی سی جھلک یاد رہ گئی ہے۔ یوں جیسے خواب میں کسی کو دیکھا ہو۔

اتنا اچھی طرح یاد ہے اس امام کا سارا لباس سبز تھا اور وہ اس دنیا کا نہیں لگتا تھا۔'' (۲۷)

ممتاز مفتی کے بالکوں میں ایک نام کرنل ڈاکٹر ابدال بیلا کا بھی ہے۔ ابدال بیلا نے افسانے بھی لکھے ہیں اور غیر افسانوی نثر بھی۔ ''پاکستان کہانی'' ان کے مضامین کا مجموعہ ہے جس کی نثر کا لہجہ بے حد رنگین اور اُسلوب آزاد کے انشائیوں کا سا شوخ اور آوارہ خرام ہے۔ ابدال بیلا کے فن اور فکر دونوں پر ممتاز مفتی کے گہرے اثرات ہیں اور انھوں نے ان اثرات کو چھپانے یا دبانے کی کوئی کوشش نہیں کی بلکہ ببانگ دہل ممتاز مفتی کو اپنا مرشد تسلیم کرتے ہیں۔ ان کے ابتدائی افسانوی مجموعے رومانیت اور اوائل شباب کی پرجوش جذباتیت سے لبریز ہیں لیکن آہستہ آہستہ زندگی کے سنگین حقائق کا احساس وادراک بھی ان کے تخلیقی تجربے کی گرفت میں آنے لگا ہے۔ ان کے ہاں تصوف ایک والہانہ لگاؤ اور شدید جذباتی اضطراب کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ افسانہ ''خوشبو'' اس کی مثال ہے۔

اور آخر میں عہد حاضر کی ایک ایسی شخصیت کا ذکر بھی ناگزیر ہے جس نے اُردو ادب کا دامن اپنے منفرد اُسلوب اور ایسی جذباتی گہرائی سے مالامال کر دیا جو ایک طویل فکری عمل کے نتائج سے آمیخت ہو کر نمود پاتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا تعلق اگرچہ مستقل طور پر پاکستان سے نہیں رہا مگر پاکستان میں ان کی تخلیقات کو جس محبت اور پسندیدگی کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اس حوالے سے ان کا ذکر کرنا نامناسب نہیں ہوگا۔ ویسے بھی اُردو افسانوی ادب کی تاریخ قرۃ العین حیدر کے ذکر

کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ انھوں نے تہذیبی، عمرانی اور تاریخی حوالوں سے انسان کے فکری اور روحانی سفر کی داستان بیان کرنے کی کوشش کی ہے، مگر ''گردشِ رنگ چمن'' میں ان کا یہ سفر تصوف کی وادی میں خیمہ زن ہوتا دکھائی دیتا ہے، بقول امجد طفیل:

> ''تشخص کی تلاش کا عمل، ہند و تہذیب، ہندوستان میں پروان چڑھنے والی اسلامی تہذیب، اپنی نسلی بنیادوں کی تلاش، کربلا کے واقعے سے اپنی خاندانی نسبت، اور اپنی جڑوں کی تلاش میں صدیوں کے سفر کے بعد ایسا لگتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے آخر کار تصوف میں پناہ لی ہے۔ جس کا واضح اظہار ان کے آخری ناول ''گردشِ رنگ چمن'' کے اہم کردار ''میاں جی'' سے ہوتا ہے۔'' (۲۸)

گردشِ رنگ چمن ان کا آخری ناول تو ثابت نہیں ہوا کیونکہ اس کے بعد ان کا ناول ''چاندنی بیگم'' بھی شائع ہو چکا ہے لیکن گردشِ رنگ چمن کا یہ کردار قرۃ العین کی ذہنی کایا پلٹ کا منظر صاف بیان کرتا ہے۔ میاں جی اپنے حلیے اور وضع قطع کے اعتبار سے ایک جدید تعلیم یافتہ ہنس مکھ اور گلیمرس نوجوان ہیں۔ داڑھی منڈاتے ہیں، انگریزی لباس پہنتے ہیں، باغ میں دس پندرہ کتے پال رکھے ہیں، بے پناہ سنس آف ہیومر کے مالک ہیں، مگر ان کے روحانی تصرفات کی دنیا بے حد وسیع ہے۔ ان کی ایک نظر گھاٹ گھاٹ کا پانی پیے راجہ دلشاد علی خان کے رونگٹے کھڑے کر دیتی ہے۔ بڑے بڑے مندروں کے پجاری فقیری لے کر ان کے در پر پڑے ہیں، ان کا آستانہ خانقاہی روایت کا مابعد الطبیعیاتی تسلسل ہے، وہ قدیم و جدید علوم کے ماہر ہیں، علم لدنی میں بھی اپنا جواب نہیں رکھتے اور ملکی و غیر ملکی مرد و خواتین ان کے آستانے پر عقیدت و محبت سے جھکتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اس کردار کو اس خوبی اور محبت سے تراشا ہے کہ ان کے عام معمول کے برعکس ناول کے اختتام تک یہ کردار اپنی غیر معمولی شخصیت کے باعث ناول کی مجموعی فضا پر چھایا رہتا ہے اور باقی کے تمام کردار اس کے سائے میں بونے اور بے حقیقت نظر آنے لگتے ہیں۔ اسی لیے امجد طفیل لکھتے ہیں:

> ''میاں جی کے کردار کے روپ میں قرۃ العین حیدر نے تصوف کی روح کو پیش کیا ہے۔ اور جدید دور کے انسان کے غموں اور دکھوں کا حل تصوف اور روحانیت میں

> تلاش کیا ہے۔ اس طرح ہمیں قرۃ العین حیدر کی تحریر میں فرد جو وقت کے پنجے میں جکڑا نظر آتا ہے۔ ''میاں جی'' کا کردار اس شکنجے سے رہائی کی ایک صورت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے اپنی ساری جستجو اور تلاش کے بعد آخر کار تصوف میں پناہ لی ہے۔ اور تمام حوالوں کو رد کر کے اپنی شناخت تصوف اور روحانیت کے حوالے سے کرانے کی کوشش کی ہے۔ معلوم ہوتا ہے ''میرے بھی صنم خانے'' سے شروع ہونے والا تشخص کی تلاش کا سفر آخر کار ''گردشِ رنگ چمن'' کے ''میاں صاحب'' کے آستانے پر ختم ہوتا ہے۔ (۲۹)

سب سے اہم بات یہ ہے کہ ناول کے اختتام پر مصنفہ نے ایک فہرست درج کی ہے جس میں لکھا ہے کہ اس نیم دستاویزی ناول کے مندرجہ ذیل کردار قطعی فرضی ہیں۔ اس ذیل میں ناول کے کم و بیش سبھی کرداروں کے نام لکھ دیے گئے ہیں مگر میاں جی کا نام اس فہرست میں شامل نہیں اور ان کے آستانے پر رہنے والی دو انتہائی پڑھی لکھی خواتین جنھیں ناول میں جرمن باجی اور عربی باجی کا نام دیا گیا ہے، ان کے بارے میں درج ہے کہ یہ مرکب کردار ہیں۔ اس فہرست کے اندراجات سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ناول کا مرکزی خیال ''میاں جی'' کے کردار کے اردگرد بنا گیا ہے اور انھی کا خاکہ بیان کرنے ناول کے واقعات و حالات کا ڈھانچہ ترتیب دیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر اعلیٰ تعلیم یافتہ اور انتہائی منطقی و استدلالی نقطۂ نظر رکھنے والی ناول نگار کی حیثیت سے مشہور ہیں ان کا یکا یک تصوف کی طرف رجوع کرنا کسی باطنی کایا پلٹ کی علامت ہے۔ یہ کایا پلٹ گہرے اور بھرپور مطالعے کی متقاضی ہے۔

موجودہ دور میں خالدہ حسین کے افسانے جس تمثیلی اور علامتی اُسلوب میں گندھے ہوئے ہیں وہ کسی گہری روحانی واردات کا ترجمان ہے۔ اس واردات کی نوعیت معروف یا رسمی معنوں میں صوفیانہ ہو یا نہیں مگر ان کی تحریر کے رگ و ریشے میں اس اضطراب کی للک ہے جو مادی حقائق سے بلند تر ہو کر زندگی کے قلب میں اترنے کا متمنائی ہوتا ہے۔ تاہم اُردو نثری ادب کے متصوفانہ رجحانات کا اظہار عہد جدید کی بے سمتی اور بے معنویت میں کیا رنگ اختیار کرتا ہے، یہ دیکھنے کے لیے کم از کم اکیسویں صدی کا پہلا عشرہ مکمل ہونے کا انتظار کر لینا چاہیے اس لیے کہ حالات و

واقعات ہی نہیں، خیالات ورجحانات میں بھی جس تیزی سے تبدیلی رونما ہو رہی ہے، اس کا فوری طور پر قیاس میں آنا آسان نہیں۔ تاہم انسان بے اختیار اپنے روحانی خلا کی طرف متوجہ ہو رہا ہے اور پچھلی چند صدیوں کے دوران سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے انسان کو جس طرح مشین میں تبدیل کرنے کی کوشش کی تھی، اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ انسانی شعور اب ایک لمحے کے لیے رک کر سود و زیاں کا گوشوارہ تیار کرنے کی مہلت چاہتا ہے۔ دوسری طرف کمپیوٹر اور انٹرنیٹ نے زندگی کے چلن میں جو تبدیلی پیدا کی ہے، اس کے نتائج بھی خاصے دوررس ثابت ہوں گے۔

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اُچھلتا ہے کیا

حوالہ جات

۱۔ شیخ محمد اکرام، آبِ کوثر، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۶۵ء، ص ۲۰۲

۲۔ مولوی عبدالحق، اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصّہ، انجمن ترقی اُردو، حیدر آباد، ۱۹۴۴ء، ص ۸

۳۔ شیخ محمد اکرام، آبِ کوثر، ص ۲۲۵

۴۔ مولوی عبدالحق، اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصّہ، ص ۱۴

۵۔ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادبِ اُردو، مترجمہ مرزا محمد عسکری، علمی کتاب خانہ، لاہور، ص ۱۲

۶۔ مولوی عبدالحق، اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصّہ، ص ۲۰

۷۔ ڈاکٹر شہناز انجم، ادبی نثر کا ارتقا، شمالی ہند میں ۱۸۰۰ء سے ۱۸۵۷ء تک، پروگریسو بکس لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۶۱

۸۔ ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ، اُردو نثر کا آغاز و ارتقا، کریم سنز، کراچی، ۱۹۷۸ء، ص ۵۲

۹۔ حامد حسن قادری، داستان تاریخ اُردو، اُردو اکادمی سندھ کراچی، ۱۹۶۶ء، ص ۳۴

۱۰۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، تعارف، احوال و نقد وجہی، مرتبہ محمد حیات خان سیال، نذر سنز لاہور، ۱۹۶۷ء

۱۱۔ ڈاکٹر انور سدید، اُردو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۶

۱۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادبِ اُردو، جلد دوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۱۰۸۶

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۸۶

۱۴۔ ممتاز حسین، قصۂ چہار درویش کا تنقیدی مطالعہ، مشمولہ، تنقیدی مقالات، ص ۲۳۲

۱۵۔ مولانا ابوالکلام آزاد، غبارِ خاطر، انارکلی کتاب گھر لاہور، سن ندارد، ص ۱۵۰، ۱۵۱

۱۶۔ جمیل مہدی، خواجہ حسن نظامی، رسالہ ''آج کی دہلی''، دہلی، اکتوبر ۱۹۵۵ء، ص ۵

۱۷۔ گوپی چند نارنگ، انتظار حسین کا فن۔ متحرک ذہن کا سیال سفر، مشمولہ اُردو افسانہ۔ روایت اور مسائل، ص ۵۲۸

۱۸۔ سجاد باقر رضوی، دیباچہ، آخری آدمی، مشمولہ جنم کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۵۸۹

۱۹۔ ڈاکٹر نصیر احمد ناصر، طرب و کرب، فیروز سنز لاہور، سن ندارد، ص ۱۵۶

۲۰۔ احمد بشیر سے گفتگو

۲۱۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان، اُردو ناول کے بدلتے تناظر، ص ۲۶۹، ۲۷۰

۲۲۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۲۷۶

۲۳۔ پروفیسر محمد ظہیر بدر، واصف علی واصف۔ احوال و آثار، ارقم انٹر پرائزز لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۳۱

۲۴۔ مختار مسعود، آوازِ دوست،، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۷۵

۲۵۔ ڈاکٹر اجمل نیازی، تخلص، گورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۱۷۴، ۱۷۶

۲۶۔ محمد سعید شیخ سے گفتگو

۲۷۔ محمد سعید شیخ، پتھر بولتے ہیں، صارم پبلشرز، لاہور، سن ندارد، ص ۱۹۲، ۱۹۳

۲۸۔ امجد طفیل، قرۃ العین حیدر، تشخص کی تلاش میں، پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۴۳

۲۹۔ ایضاً، ص ۷۹، ۸۰

اُردو ادب میں تانیثیت کی تحریک

بین الاقوامی سطح پر، تحریک حقوق نسواں ایک معاشرتی نظریہ ہی نہیں، سیاسی تحریک بھی ہے جو عورت کے سماجی رتبے اور کردار کے تعین اور معاشرے میں اس کے تشخص کے اظہار کو اپنی منزل مقصود قرار دیتی ہے۔ اس تحریک کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ صنف کی بنیاد پر عدم مساوات کے مظاہرے کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرے جو کم و بیش تمام معاشروں میں، کہیں تہذیب و تمدن کے نام پر تو کہیں مذہب کی آڑ میں، مستقل جاری و ساری ہے اور دنیا کی نصف آبادی کو اس کے بنیادی حقوق سے محروم کیے ہوئے ہے۔ یہ ایک عجیب و غریب حقیقت ہے کہ انسان کی تمام تر عقلی و فکری ترقی کے باوجود ابھی تک مجموعی طور پر یہ بات طے نہیں پا سکی یا کم از کم قابل قبول نہیں سمجھی جاتی کہ عورت فکری اور سماجی اعتبار سے مرد کے برابر رتبے کی اہل ہے اور اسے اپنے فکری اور شعوری ارتقا کے سامان مہیا کرنے کا اتنا ہی حق حاصل ہے جتنا مرد کو۔ سماجی سطح پر اس ناانصافی کے خلاف پہلی منظم آواز امریکی انقلاب کے فوراً بعد اٹھائی گئی تاہم اس تحریک کی جڑیں سولھویں صدی کی ایک کتاب، Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex میں بھی ملتی ہیں جسے ایک فلسفی Henrich Cornelius Agrippa نے ۱۵۲۹ء میں تحریر کیا تھا۔

اٹھارویں صدی کے اواخر میں دو برطانوی خواتین نے اپنی تحریروں کے ذریعے عورتوں میں تعلیم کی مدد سے آزادی کی روح پھونکنے کا بیڑا اٹھایا۔ ان میں ایک کا نام میری وول سٹون کرافٹ (Mary Wollstone Craft) تھا جن کی کتاب، Treaties On

Vindication of Rights of Women ۱۷۹۲ء میں لکھی گئی اور دوسری خاتون Judith Sargent Murray تھیں جن کے مضامین انگلینڈ کے رسائل میں شائع ہوئے اور جنھوں نے پہلی بار خواتین کے معاشرتی حقوق کی خاطر آواز اٹھائی۔ اسی کوشش کا نتیجہ تھا کہ انیسویں صدی کے اوائل میں خواتین نے ایسی کئی سرگرمیوں میں حصہ لیا جن کا مقصد اپنے مفادات کا تحفظ اور اپنے حقوق میں اضافہ تھا۔ تاہم یہ جدوجہد ایک منظم تحریک میں اس وقت تبدیل ہوئی جب ۱۸۶۹ء میں نیویارک میں حقوقِ نسواں کا پہلا کونشن منعقد ہوا۔ ادھر Emmeline Pankhurst نے برطانوی معاشرے کی اصلاح کے لیے ایک انجمن قائم کی جس کا نام Women's Social and Political Union تھا۔

جدید دنیا میں تحریک حقوقِ نسواں نئی اور واضح ترجیحات کے ساتھ ابھری ہے اور یوں سیاست، جنس، اختیار و طاقت اور معاشی برابری کے نئے تقاضے ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ نوکریوں اور معاوضوں میں صنفی امتیاز، جنسی استحصال، فیصلے کے عمل میں عورت کی عدم شرکت کا اصول اور ایسے ہی کئی استحصالی مظاہروں نے عورت کو اس ناانصافی سے نجات حاصل کرنے پر آمادہ کر دیا ہے جو تہذیب و تمدن کے ہر ارتقائی مرحلے پر عورت سے روا رکھی گئی۔

برصغیر میں عورت کے حقوق کی پاسبانی کا تصور پہلی بار کب پیدا ہوا اس کا قطعی جواب دینا تو فی الحال ممکن نہیں تاہم برصغیر کی تاریخ میں ایسی کئی عورتوں کے نام ملتے ہیں جنھوں نے مروّجہ نسائی کردار سے آگے بڑھ کر اس میدان میں بھی قدم جمائے جسے مردوں کے لیے مخصوص سمجھا جاتا تھا اور یوں غیر شعوری یا عملی طور پر مساوی مرتبے کی دعوے دار ہوئیں مثلاً رضیہ سلطان، چاند بی بی، شہزادی زیب النساء، ملکہ نور جہاں وغیرہ۔ اُردو ادب کی تاریخ بھی چند ایسے کرداروں سے آشنا ہے جو کبھی الف لیلہ کی شہرزاد کی صورت اور کبھی مرزا رسوا کی امراؤ جان ادا کے روپ میں عورت کے مسلّمہ کردار سے بغاوت کی جھلک دکھاتے ہیں۔ عملی طور پر، برصغیر میں عورت کی آواز کو زندگی اس وقت ملی جب روس کے اشتراکی نظام کی للکار دنیا کے کونے کونے میں پھیل گئی اور ہندوستان کے ادیبوں نے اس نظام کو ایک فلسفۂ زندگی کی حیثیت سے قبول کرنا شروع کیا۔

اس تصورِ حیات کو اپنے فن کا موضوع بنانے والوں نے معاشرے میں عورت کے مروّجہ

کردار اور مقام کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی۔ تاہم یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ترقی پسندی کی اس لہر سے پہلے بھی خواتین کی ایک قلیل تعداد ہندوستانی معاشرے میں عورت کی پسماندگی اور بے بسی کے خلاف تعلیم و تہذیب کا ہتھیار اٹھائے سعی آمادہ نظر آتی ہیں۔ عورت کی تعلیم و تربیت کے تو سرسید بھی قائل تھے اور ان کے ہم نوا ڈپٹی نذیر احمد اور مصورِ غم مولانا راشد الخیری بھی، لیکن ان بزرگوں کے ہاں عورت کا وجود ایک مخصوص معاشرتی کردار کی حد بندیوں میں جکڑا ہوا ہے۔ وہ عورت کو صرف ایسی تعلیم دینے کے حق میں ہیں جو ان کے مروّجہ کردار کو بخوبی نبھانے میں ان کی مددگار ثابت ہو سکے۔ خواتین کے مسائل پر پہلی بار قلم اٹھانے والی خواتین ہی ہیں۔ لاہور سے محمدی بیگم نے ۱۸۹۸ء میں خواتین کا رسالہ ''تہذیبِ نسواں'' جاری کیا جس کا مقصد خواتین کے شعور کی بیداری اور اپنے مسائل سے نبرد آزما ہونے کی صلاحیت کا اظہار تھا۔ ۱۹۰۶ء میں علی گڑھ سے نکلنے والا رسالہ ''خاتون'' اور ۱۹۰۸ء میں دہلی سے جاری ہونے والا ''عصمت'' بھی کم و بیش انھی مقاصد کا علمبردار تھا۔ نذر سجاد حیدر، آصف جہاں، ص۔ حسن بیگم، اور انجمن آرا کی افسانوی تحریریں بھی خواتین کے حقوق کی خاطر آواز بلند کرنے کی ایک نمایاں کوشش ہیں، تاہم آزادیٔ نسواں کے حوالے سے پہلی بلند آہنگ آواز جو ترقی پسند تحریک کے پلیٹ فارم سے بلند ہوئی، رشید جہاں کی تھی جن کا ایک افسانہ، دلّی کی سیر، افسانوی مجموعہ انگارے میں شامل تھا۔ اس آواز میں آواز ملانے والوں میں رضیہ سجاد ظہیر، عصمت چغتائی، ممتاز شیریں، قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور شامل ہیں۔ ان میں سے اکثر کو معاشرتی اور ادبی، دونوں محاذوں پر خاصی کڑی تنقید اور مخالفت کا سامنا بھی کرنا پڑا اور آزادیٔ نسواں کے حوالے سے ان کی جدوجہد کو مذہب و سماج کے خلاف اعلانِ جنگ کے مترادف گردانا گیا۔

دراصل ان خواتین نے جس دور میں قلم کا ہتھیار اٹھایا وہ ذہنی اور شعوری بیداری کی پہلی انگڑائی کا دور تھا۔ افکار و خیالات مغربی تعلیم و فلسفے سے چکا چوند ضرور ہو رہے تھے لیکن صدیوں پرانے معاشرتی رویوں اور اقدار و روایات کی زنجیروں سے رہائی حاصل کرنا آسان نہیں تھا۔ قدیم نظریات کے پیروکار خلوصِ دل سے یہ سمجھتے تھے کہ جدید تعلیم عورت کو نافرمان اور سرکش بنا دے گی اور شعور ذات اسے سوال کرنے اور آگے بڑھنے پر اکسائے گا چنانچہ انھوں نے اس بقول خود،

معاشرتی بگاڑ اور فساد کو روکنے کے لیے ہر اس آواز کا گلا گھونٹ ڈالنے کی کوشش کی جو عورت کو اپنے معاشرتی مقام کا احساس دلانے کے لیے بلند کی گئی۔ اس مقصد کے لیے ہر قسم کے حربے استعمال کیے گئے۔ آزادیٔ نسواں کی علمبردار خواتین کو مغرب زدہ اور جنسی آزادی کا طلب گار قرار دیا گیا۔ انھیں گھریلو ذمہ داریوں سے منہ موڑنے کا الزام دیا گیا۔ ان کی تحریروں پر فحاشی کا ٹھپہ لگایا گیا اور سماجی و معاشرتی سطح پر انھیں معتوب و مغضوب ٹھہرایا گیا۔ دوسری طرف یہ انھی باہمت خواتین کی مجاہدانہ کوششوں کا نتیجہ ہے کہ عورت کے خلاف ہونے والے وہ مظالم جو قانونی جرائم کی حیثیت رکھتے تھے، اور جنھیں ہمیشہ عزت و غیرت کے نام پر دبا دیا جاتا تھا، پہلی بار موضوعِ بحث بنے اور عورت کو ایک منفرد اور علیحدہ اکائی کی صورت دیکھنے پر غور ہونے لگا۔ آج اکیسویں صدی کی پاکستانی عورت جن سماجی آزادیوں سے بہرہ ور ہے، بلاشبہ ان میں ان جراُت مند خواتین کا قابلِ قدر حصہ ہے، جنھوں نے اس موضوع کو اپنی تحریروں کا حصہ بنایا اور قبولِ عام کی رَوش سے ہٹ کر، ایک نیا راستہ تراشنے کی جراُت کی۔

قیامِ پاکستان کے بعد، نثر کے ساتھ ساتھ، شاعری کے میدان میں بھی، یہ جدوجہد ایک تحریک کا روپ دھار کر سامنے آئی۔ یوں تو بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیوں میں بھی ایسی شاعرات کے نام مل جاتے ہیں جن کے ہاں دوسرے سماجی موضوعات کے علاوہ آزادیٔ نسواں کی چنگاریاں بھی دہکتی ہوئی نظر آتی ہیں لیکن ان دنوں حالات اتنے سازگار نہیں تھے کہ خواتین کھل کر اپنے خیالات کا اظہار کرسکتیں۔ آزادی کا مطالبہ تو بڑی دور کی بات ہے، انھیں تو اپنی تخلیقات تک اپنے نام سے چھپوانے کا موقع یا اجازت میسر نہ تھی۔ انھی میں ایک زاہدہ خاتون نزہت تھیں جو عین عالمِ جوانی میں انتقال کر گئیں مگر ان کے اشعار کی بازگشت آج بھی ایوانِ شاعری میں گونج رہی ہے۔ شاید اپنی زندگی میں وہ تحریکِ حقوقِ نسواں کے نام اور اس کے مقاصد تک سے آشنا نہیں تھیں مگر ان کے اشعار اس دلسوزی کی چغلی کھاتے ہیں جو عورت کی حالتِ زار نے انھیں بخشی تھی۔

قیامِ پاکستان کے بعد جن شاعرات کے ہاں عورت کی مظلومیت کے خلاف صدائے احتجاج بلند آہنگی سے سنائی دیتی ہے ان میں زہرہ نگاہ، کشور ناہید، ادا جعفری، فہمیدہ ریاض، پروین فناسیّد، سارا شگفتہ، پروین شاکر، شاہدہ حسن، زاہدہ حنا، فاطمہ حسن، شائستہ حبیب، شاہین مفتی، شبنم

شکیل، نوشی گیلانی، ثمینہ راجہ اور یاسمین حمید کے نام نمایاں ہیں۔ ان شاعرات نے زبان و بیان کی پابندیوں اور اظہار کے سلیقے کو مدِ نظر رکھتے ہوئے عورت کے ان احساسات کی ترجمانی کی جنھیں اس سے پہلے زبان نہ مل سکی تھی۔ بعض مواقع پر یہ اظہار بے باکی کی حد تک بھی پہنچا جسے ہمارا معاشرہ اپنے مخصوص نظریاتی ڈھانچے کے باعث قبول نہ کر سکا اور اس پر سخت تنقید ہوئی۔ تاہم اس حقیقت سے نظر چرانا دانش مندی نہ ہوگی کہ ہر عمل کا ایک ردِ عمل بھی ہوتا ہے۔ جب کسی حقیقت کو غیر فطری طور پر دبانے کی کوشش کی جائے تو وہ زیادہ بھڑک کر سامنے آتی ہے۔ ایک طویل عرصے تک سماجی جکڑ بندیوں میں محصور عورت کو جب زبان ملی تو کبھی کبھی توازن کی کیفیت ہاتھ سے جاتی بھی نظر آتی ہے۔ یوں کہیں جذبے کا بے محابا اظہار اور کہیں ہیجان اور نعرے بازی کی فضا دکھائی دیتی ہے مگر ظاہر ہے کہ کسی بھی تحریک کا ایک مرحلہ لازمی طور پر ایسا ہوتا ہے جہاں اپنی آواز کو قابلِ توجہ بنانے کے لیے اسے نعرے میں بدلنا پڑتا ہے۔ اس بات کو اسی خاص تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ تحریک کے ردِ عمل کے حوالے سے زیادہ تشویش ناک بات یہ ہے کہ کسی شاعرہ کے پورے کلام میں پیش کردہ مختلف موضوعات اور نظریات کو ایک طرف چھوڑ کر صرف انھی ٹکڑوں کو اس کا نمائندہ قرار دے دیا جائے جن پر عدمِ توازن کا الزام صادق آتا ہو اور اس کا حوالہ جا و بے جا ایسے لہجے میں دیا جائے جو بذاتِ خود اخلاق و شائستگی کے مروّجہ معیار سے میل نہ کھاتا ہو۔ ایسا رویہ تو میر تقی میر کو بھی فحش نگار قرار دے سکتا ہے۔

افسانوی نثر کے حوالے سے قیامِ پاکستان کے بعد نمایاں ہونے والے ناموں میں، جنھوں نے بطورِ خاص خواتین کے معاشرتی کردار کو موضوعِ بحث بنایا ہے، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، عصمت چغتائی، امرتا پریتم، خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کے علاوہ، جمیلہ ہاشمی، الطاف فاطمہ، بانو قدسیہ، خالدہ حسین، بشریٰ رحمٰن، سائرہ ہاشمی، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، نثار عزیز بٹ، اور ڈاکٹر شمیم محمود زیدی شامل ہیں۔ ان کے بعد کی نسل میں نیلم احمد بشیر، نیلوفر اقبال، طاہرہ اقبال، رفعت مرتضیٰ، عظمیٰ گیلانی اور فرخندہ لودھی کے علاوہ بھی کئی نام ہیں۔ ان خواتین کی زیادہ تر تعداد رسمی یا باقاعدہ طور پر تحریکِ حقوقِ نسواں کی رکن ہے نہ شعوری طور پر اس تحریک سے وابستہ، مگر زندگی کی حقیقی تصویر کشی اور معاشرے کو آئینہ دکھانے کا جو عمل ان کی تخلیقات میں نمایاں ہے، وہ

غیر شعوری طور پر انھیں اس نقطۂ نظر کا ترجمان ثابت کرتا ہے جس کے مطابق، عورت کو تا حال معاشرے میں وہ مقام نہیں مل سکا جس کی فطری طور پر وہ حق دار ہے۔

یہ مضمون ان خواتین کا ذکر کیے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا جنھوں نے اس تحریک کو اپنی زندگی کی اولین ترجیح بنایا اور سنگِ رسوائی اور شورِ ملامت کی پروا کیے بغیر معاشرے کو عورت کے مسائل و مشکلات سے آگاہ کرنے کے منصوبے پر عمل درآمد کیا اور یوں سماجی اور سیاسی سطح پر تحریکِ حقوقِ نسواں کی علمبرداری کا حق ادا کیا۔ ان میں سرفہرست کشور ناہید ہیں جنھوں نے اپنے قلم کو اس مقصد کے لیے وقف کیے رکھا۔ انھوں نے صرف شاعری ہی کو ذریعہ اظہار نہیں بنایا بلکہ عورت کی سماجی بیداری کے لیے بے شمار مضامین تحریر کیے اور مختلف سماجی انجمنوں کی مدد سے عورت کے مسائل کے قانونی اور اخلاقی حل تلاش کرنے میں منہمک رہیں۔ ان کی کتاب ''عورت، خواب اور خاک کے درمیان'' ایک جرات مندانہ پیش قدمی ثابت ہوئی اور اسی کا نتیجہ ہے کہ حال ہی میں زاہدہ حنا کے تحقیقی مضامین کا مجموعہ ''عورت۔ زندگی کا زندان'' شائع ہوا ہے۔ کشور ناہید کی شاعری بیسویں صدی کی عورت کے مسائل کا تخلیقی سطح پر اظہار کرتی ہے۔

عورت کے حقوق کی حفاظت اور اس کے مسائل کی ترجمانی کا حق بعض مرد تخلیق کاروں کے ہاں بھی واضح نظر آتا ہے۔ ان میں صحافی وارث میر مرحوم جیسے افراد بھی شامل ہیں جنھوں نے ''کیا عورت آدھی ہے'' جیسی کتاب لکھ کر اپنے خلاف ایک محاذ قائم کر لیا تھا اور ممتاز مفتی جیسے افسانہ نگار بھی جنھوں نے اپنے مخصوص انداز میں عورت کے پامال جذبات و احساسات کو زبان دینے کی کوشش کی اور ان کے وکیل و ترجمان کہلائے۔

مجموعی طور پر آزادئ نسواں کی تحریک پاکستان میں اس سطح پر منظم اور فعال نہیں ہوسکی جس سطح پر مغربی ممالک میں نظر آتی ہے۔ اس کی کئی وجوہات ہیں۔ سب سے بڑی وجہ سیاسی عدم استحکام اور مختلف قسم کی طرزِ حکومت کے پردے میں مطلق العنانی کا رواج ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ وقتی مقبولیت حاصل کرنے کے لیے ایسے اقدامات کرنے سے گریز کیا جاتا رہا جو دور رس اور نتیجہ خیز ہوں اور خواہ وقتی مصلحت اندیشی کے منافی ہی کیوں نہ ہوں مگر قوم کی فکری اور شعوری سطح کو بڑے پیمانے پر رفعت عطا کر سکیں۔ تعلیم و آگاہی کا دائرہ پھیلا ضرور مگر اس پھیلاؤ کا رخ افقی

کی بجائے عمودی رہا۔ مطلب یہ کہ قوم کا ایک بڑا طبقہ آج بھی ایسی تعلیم سے محروم ہے جو آزادانہ سوچ کو پروان چڑھانے میں مددگار ثابت ہو اور اس کی بجائے شرحِ خواندگی میں اضافے اور رسمی تقلیدی اندازِ فکر کے فروغ کی کوشش مسلسل جاری ہے۔ ایسے معاشرے میں جہاں مردوں کو بھی پورے حقوق حاصل نہ ہوں، وہاں عورت کی ہستی کیوں کر اس صحیح مقام کی حقدار قرار دی جا سکتی جو فطرت نے اسے ودیعت کیا ہے جب کہ صورتِ حال یہ ہے کہ مغرب بھی اپنی تمام تر روشنیِ طبع اور فکری اڑان کے باوجود ابھی تک عورت کے مقام سے آشنا نہیں ہوسکا اور یہی وجہ ہے کہ آج بھی کسی مرد کو سب سے بڑی گالی دینے کے لیے عورت ہی کا حوالہ کام آتا ہے۔ مردانہ محفلوں میں سب سے زیادہ دلچسپ لطیفے عورت کے حوالے سے سنائے جاتے ہیں اور عورت ابھی تک معاشرے کے مرکزی دھارے سے علیحدہ دکھائی دیتی ہے۔ یہاں تک کہ آزادی کے نام پر بھی عورت کا استحصال ہی کیا گیا اور اسے ایک مستقل بالذات وجود ماننے سے انکار کیا جاتا رہا ہے۔ معاشرہ ابھی تک اس بنیادی حقیقت سے غافل ہے کہ تحریکِ نسواں کی بنیاد کس مطالبے پر ہے اور وہ کیا حق ہے جسے عورت ابھی تک حاصل نہیں کر پائی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تحریکیں ہر معاشرے میں تضحیک و تمسخر کا شکار بنی رہی ہیں۔ عورت نہ تو اپنے بنیادی وظیفۂ حیات سے منکر ہے، نہ اخلاقی قیود سے آزادی کو اپنی منزل قرار دیتی ہے۔ سوال صرف اس ذہنی نشوونما اور ارتقا کا ہے جس کا حق مرد و زن دونوں کو یکساں طور پر فراہم کیا جانا چاہیے۔ عورت کو بھی اپنی ذات کی تکمیل اور اپنی شخصیت کے اظہار کے وہ تمام مواقع ملنے چاہییں جو اب تک صرف مرد کا حصّہ سمجھے جاتے ہیں۔ اسے بھی انفس و آفاق کے مسائل پر الجھنے اور انھیں اپنی نظر سے دیکھنے کا حق حاصل ہے۔ وہ بھی اپنی ذہنی و روحانی تشنگی کو سیراب کرنا چاہتی ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ علوم و فنون دونوں سے فیض یاب ہونا چاہتی ہے۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو تحریکِ حقوقِ نسواں ابھی اُردو ادب میں اپنے مکمل اور تخلیقی اظہار کی منتظر ہے۔

حصّہ دوم

شعری ادب

ن۔م۔راشد کی شاعری کے ارتقائی مراحل

تخلیق ایک پیچیدہ عمل ہے۔ یہ ایسی صنعت گری ہے جس کے لیے تخلیق کار زندگی سے خام مواد حاصل کرتا ہے۔ مگر زندگی خود کیا ہے؟ اس کی حدود اور امکانات کیا ہیں؟ اس کی ابتدا اور انتہا کیا ہے؟ اس کا چپ اور راست کیا ہے؟ پس اور پیش کیا ہے؟ درست اور غلط کیا ہے؟ خوب اور ناخوب کیا ہے؟ ان سوالوں کا ایسا کوئی حتمی جواب نہیں جو ہر شخص کے لیے یکساں طور پر موزوں بھی ہو اور قابلِ قبول بھی۔

زندگی ہر شخص کے لیے لاتعداد امکانات میں سے چند ایک کا ایسا مجموعہ ہے جو اپنی جگہ پر بے مثال ہے۔ یہ خالقِ کل کی قوت ابداع کا کرشمہ ہے کہ زندگی کو تکرار کی خو نہیں۔ ایسے میں کسی تخلیق کار کے فن کے محرکات اور ان عوامل کا کھوج لگانا جو محسوس یا غیر محسوس طور پر اس کے فن پر اثر انداز ہوئے ہوں، آسان کام نہیں۔ شاعری شکر، پانی اور رنگ ملا کر شربت تیار کرنے کا نام نہیں ہے کہ جس کے اجزا کو جب چاہیں، ایک مخصوص کیمیائی عمل سے گزار کر دوبارہ الگ الگ کر کے دکھا سکیں۔ یہ سمندر کا پانی ہے جس کے رنگوں اور ذائقوں کے اصلی ماخذ کی کھوج لگانا آسان ہے نہ اس کے نتائج پر اصرار کرنا دانش مندی۔ تنقید کی سب سے بڑی نادانی یہ ہے کہ تخلیق کے ہشت پہلو نگینوں کو پہلے سے ڈھلے ڈھلائے مربعوں، مستطیلوں اور تکونوں میں ڈال ڈال کر ماپنے کی کوشش کرتی رہے اور انسانی فکر کے اس تغیر زا عمل کو فراموش کر دے جو ہر لحہ اپنی سمت اور رفتار بدل لیتا ہے اور ایسے ایسے ابعاد تلاش کر سکتا ہے جن کا فہم کتابوں میں درج حکمت کی مدد سے حاصل کرنا ممکن ہی نہ ہو۔

ن۔م۔راشد نے جس زمانے میں اپنے شعری عمل کا آغاز کیا اس کے خارجی یا مادی خط و خال تو کسی سے بھی ڈھکے چھپے نہیں البتہ فرد پر اس کے کیا اور کیسے کیسے اثرات مرتب ہوئے اور انسان کے داخلی رویوں اور طرزِ فکر و احساس کی کیسے کایا پلٹ ہوئی، یہ جاننے کے لیے شاعری اور ادب کے روزن سے جھانکنا پڑے گا۔ بیسویں صدی انقلابات اور تغیرات کی صدی تھی۔ یہ انقلابات سیاست، معیشت، معاشرت اور مذہب، ہر سطح پر نمودار ہو رہے تھے۔ مگر سب سے بڑا انقلاب وہ تھا جو انسانی روح میں نمودار ہو رہا تھا۔ یہاں روح سے میری مراد وہ کلیت ہے جو ایک فرد میں موجود، جسم سے ماورا تمام خصائص مثلاً فکر، جذبات، اعتقادات اور شعور و آگاہی کا احاطہ کرتی ہے۔ اس صدی کے دوران انسانی روح نے بحیثیت مجموعی ایک ایسی اڑان بھری اور فطرت کے ایسے حقائق سے روشناس ہوئی کہ مسلمات و ایقانات کے محل زمین بوس ہو گئے۔ خواب اور حقیقت یوں ہم آغوش ہوئے کہ دونوں میں تمیز کرنا دشوار ہو گیا اور فکر و تخیل کے افق پر ایک دھند سی چھا گئی۔ اس دھندلاہٹ سے ہر فن کار اپنے طور پر نبرد آزما ہوا۔ کسی نے اسے مانا، کسی نے جھٹلایا، کسی نے کافور کرنے کی سعی کی اور کسی نے اسی کو زندگی کی شبِ تار کی سحر سمجھا۔

اُردو شاعری میں یہ دھند جن دو شاعروں کے ہاں سب سے زیادہ شدت اور وضاحت سے نمایاں ہوئی وہ ن۔م۔راشد اور میراجی ہیں۔ اگرچہ دونوں کی فکری سطح ایک ہے نہ ان کے اظہار کے قرینوں میں ہیئت کے تجربوں کے سوا کوئی ایسی مماثلت ہے جو دونوں کو یکساں ثابت کر سکے۔ یوں بھی میں یکسانیت پر نہیں انفرادیت پر ایمان رکھتی ہوں۔ مگر دونوں کے ہاں ایک بات مشترک ہے کہ انھوں نے اس دھند کو جھٹلایا نہیں، اس سے آنکھیں نہیں پھیریں، اس سے انکار کر کے اپنے تخیل میں موجود پرانی دنیا کے عکس ہی کو زندگی نہیں سمجھا، اس کے چھٹ جانے کے انتظار میں منتر نہیں پھونکے اور نہ ایسے ترانے اور نعرے ایجاد کیے جن میں دعویٰ کیا گیا ہو کہ زندگی کا پہیہ ایک نہ ایک دن ضرور الٹی طرف گھوم جائے گا (اس لیے کہ ایسا کبھی ہوا ہے نہ ہوگا) بلکہ پوری جرأت سے اس سے نگاہیں چار کیں۔

اس دھندلائی ہوئی فضا میں زندگی انھیں کیسی نظر آئی؟ بالکل ایسی جیسی ان کی شاعری میں ہے۔ اب یہ سوال کتنا بے معنی ہے کہ زندگی انھیں ایسی کیوں نظر آئی؟ ویسی کیوں نہیں نظر آئی جیسی میرے خیال یا گمان میں ہے؟ یا جیسی فلاں کتاب یا نظریے کے مطابق ہونی چاہیے۔ اس سوال

سے پہلے ہی مرحلے پر دامن چھڑا لینا چاہیے ورنہ شاعر کو تخلیق کے منصب سے اتار کر محض ایک درزی ماننا پڑے گا جو پہلے سے موجود اجسام کے نت نئے لباس تیار کرتا ہے مگر خود نئے اجسام، نئے امکانات تخلیق کرنے پر قادر نہیں ہے۔ ن۔م۔راشد کے ہاں درزی بننے سے برملا انکار ملتا ہے۔ انھوں نے اپنے صنم خود تراشے ہیں، خود ہی انھیں اپنی عقیدت کے استھانوں پر بٹھایا ہے اور خود ہی اپنی تشکیک کے ہتھوڑوں سے ان کے سر پھوڑ ڈالے ہیں۔ یہ سنتِ ابراہیم ہے اور میں اسے انسانی فکر کے ارتقا کا سب سے بڑا مظہر خیال کرتی ہوں۔

ن۔م۔راشد کے چاروں مجموعوں میں ان کی فکر کا ارتقائی سفر واضح اور نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ ۱۹۴۱ء میں جب ان کا پہلا مجموعۂ کلام ''ماورا'' شائع ہوا تو اسے ایک ناراض نوجوان کی بغاوت کا اعلان سمجھا گیا جس کا دل پیدائشی یقین و ایمان کے پتھر سے پھسل گیا تھا اور وہ زندگی کے لاانتہا امکانات کے بحرِ بیکراں میں جا گرا تھا جہاں ہر موج کا نیا ذائقہ اور ہر قطرے میں نیا دجلہ تھا۔ وہ بیک وقت کئی موجوں سے دست و گریبان تھا۔ کسی نے خدا پر اندھے یقین کے چولے کو تار تار کیا تو کسی نے افلاطونی محبت کے تصور کا پرستان روند ڈالا۔ کوئی جنس کی کانٹے دار جھاڑی دامن میں ڈال گئی اور کسی نے روایات و اقدار کے سومنات زمیں بوس کر دیے۔ راشد اس بحرِ بے کراں میں غوطے کھاتے نظر آتے ہیں۔ اک اضطرابِ مسلسل، اک بے بسی و بے چارگی، ایک بے یقینی، ایک ناامیدی ان کے لفظوں میں سیماب کی طرح تڑپتی دکھائی دیتی ہے۔ جو ''الجھن'' میں اسے ''واقفِ الفت نہ کروں'' کی خود کلامی میں پوشیدہ ہے، اس کا انجام مجموعے کی آخری نظم ''خودکشی'' کی اکتاہٹ اور بیزاری کی صورت میں نظر آتا ہے۔ وہ ساتویں منزل سے کود کر جان دینے کا جو مقصد بیان کرتے ہیں، وہ ان کی ذہنی کیفیت کا معنی خیز استعارہ ہے۔

''شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند
آج تو آخر ہم آغوشِ زمیں ہو جائے گی!''

(خودکشی، ماورا، کلیاتِ راشد، ص ۱۱۲)

یہ دیوار کیا تھی جسے شب بھر دو چار کرنا تواں کرتے رہتے تھے، مگر صبح ہونے پر انھیں وہ پھر ویسی ہی بلند اور ناقابلِ تسخیر نظر آتی تھی۔ اس سوال کا جواب ''ماورا'' نظموں کی سطر سطر میں چھپا ہوا ہے۔ یہ عدم تکمیل ذات کا روح فرسا احساس ہے جس نے شاعر کی زندگی کے ہر نیک و بد کو ایک اذیت ناک تجربہ بنا رکھا ہے۔ یافت و نایافت دونوں اس کے لیے یکساں اضطراب کا باعث ہیں۔

اس سطح پر راشد کی شاعری اور فکر کی کلید جستجو ہے۔ یہ جستجو تسکینِ ذاتی کی تلاش سے شروع ہوتی ہے جو بیسویں صدی کے فرد کو کہیں بھی میسر نہیں۔ نہ کسی عشرت شبینہ میں، نہ کسی گناہِ بے لذت میں، نہ کسی مینار کے سائے تلے، نہ کسی محراب کی چھاؤں میں۔ اس لیے کہ یقین کے جن پتھروں پر وہ اب تک قدم جمائے ہوئے تھا، ان پر کائی جم چکی تھی اور ہر ایک کسی نہ کسی دلدل میں ہچکولے کھا رہا تھا۔ کھلے پانیوں میں جانے کی ہمت کسی کسی کو نصیب تھی۔ زیادہ تر تو Let's Pretend کھیلنے میں معروف تھے۔ آگاہی کا کرب انھی کو میسر تھا جنھیں وقت سے آنکھیں ملانے کا حوصلہ تھا اور راشد کی شاعری میں اس کرب کی فراوانی ہے۔ ''ماورا'' کی نظمیں اسی کرب میں گندھی نظر آتی ہیں۔

خیر و شر کے مروجہ پیمانے ان کے نزدیک زندگی کی قدر پیمائی کرنے میں بری طرح ناکام ہیں اور یہی وجہ ہے کہ خوب و ناخوب کا معیار ان کے نزدیک وہ نہیں جو معاشرتی اقدار کا ساختہ و پرورده ہو، بلکہ وہ نیک و بد کی توجیہ و تعبیر اپنے داخلی احساس و رویے کے پیمانے سے کرتے ہیں۔ لفظ ''گناہ'' ان کی نظموں میں اس جرأتِ پرواز کی علامت ہے جو زندگی کی ازلی و ابدی صداقتوں کی تلاش میں معلوم و نامعلوم کی سرحدوں سے گزر جانا چاہتی ہے اور آگاہی کے راستے میں کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہیں لاتی۔ یہ وہ لذتِ تحقیق ہے جس کا حاصل ایک اور تلاش، ایک اور اضطراب ٹھہرتا ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں گناہ کا تصور تسکین کی بجائے کربِ نارسائی سے جڑا ہوا ہے۔ ان کی نظموں کی سطروں میں گہرے اور کاٹ دار طنز کی ایک لہر جو سطح کے ساتھ ساتھ ڈوبتی ابھرتی دکھائی دیتی ہے وہ اسی شدید حسیت کی آفریدہ ہے۔

؎ یزداں بکمند آور اے ہمت مردانہ!

کے مصداق انھوں نے جگہ جگہ خدا کے رائج تصور کے خلاف اعلان جنگ کیا ہے مگر صاف دکھائی

دیتا ہے کہ یہ جنگ خدا کی ذات یا اس کی صداقت کے خلاف نہیں۔ راشد کوئی فلسفی نہیں کہ الٰہیات کے مسائل بیان کریں اور خدا کے وجود یا عدم پہ کوئی نظری بحث آغاز کریں۔ وہ تو صرف اس اندھے عقیدے کے مقابل نبرد آزما ہیں جس نے انسان کو خود اپنی حقیقت سے بے بہرہ و ناشناس کر رکھا ہے اور جس کا نتیجہ یہ ہے کہ زندگی پر اس کی گرفت کمزور ہے اور وہ تقدیر کے نام پر وقت کے بہاؤ میں بے یار و مددگار بہتا چلا جا رہا ہے۔ ایک عامل کی طرح نہیں، ایک معمول کی طرح۔

ان کی پہلی نظم جس میں خدا کو مخاطب کیا گیا ہے۔ ایک سانیٹ ہے جس کا عنوان ہے انسان۔ راشد کے خدا سے شکوے اور تعلق کی گہرائی اور گیرائی کو سمجھنے کے لیے اس نظم میں کافی اشارے موجود ہیں:

الٰہی! تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں، جاہلوں، مُردوں کی، بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں!
ہماری زندگی اک داستاں ہے ناتوانی کی
بنا لی اے خدا! اپنے لیے تقدیر بھی تو نے
اور انسانوں سے لے لی جرأت تدبیر بھی تو نے
یہ داد اچھی ملی ہے ہم کو اپنی بے زبانی کی
اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں
میں اکثر چیخ اٹھتا ہوں بنی آدم کی ذلت پر
جنوں سا ہو گیا ہے مجھ کو احساسِ بضاعت پر
ہماری بھی نہیں افسوس جو چیزیں ''ہماری'' ہیں!
کسی سے دور یہ اندوہِ پنہاں ہو نہیں سکتا!
خدا سے بھی علاجِ دردِ انسان ہو نہیں سکتا!

(انسان، ماورا، کلیاتِ راشد، ص ۲۴، ۲۵)

صاف نظر آرہا ہے کہ خدا سے راشد کی جنگ دراصل ایک صدائے احتجاج ہے ان انسانوں کی ذلت و پس ماندگی پر جو مذاہب کی مسخ شدہ صورتوں کے باعث زندگی کی قوت تخلیق سے عاری ہیں۔

دوسری نظم مکافات'' ہے جس کا آغاز خدا سے ایک انفعالی رشتے کے اعتراف اور انجام اس رشتے پر ندامت کے جذبات سے ہوتا ہے۔

''رہی ہے حضرت یزداں سے دوستی میری
رہا ہے زہد سے یارانہ استوار مرا
گزر گئی ہے تقدس میں زندگی میری
دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا
کسی پہ روح نمایاں نہ ہو سکی میری
رہا ہے اپنی امنگوں پہ اختیار مرا''

ان مصرعوں میں یزداں سے دوستی پر فخر و انبساط کا جو اظہار نظر آتا ہے اس کی حقیقت ''حضرت یزداں'' کی ترکیب میں پنہاں طنز سے آشکار ہے اور اپنی امنگوں پہ اختیار کا شاخسانہ یہ ہے کہ:

کیا ہے روح کو اپنی بہت زبوں میں نے
اسے نہ ہونے دیا میں نے ہم نوائے شباب
نہ اس پہ چلنے دیا شوق کا فسوں میں نے
اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک کیا نہ کیوں میں نے؟''

(ایضاً ص ۴۳، ۴۴)

یہ وہی ناکردہ گناہوں کی حسرت ہے جس کے لیے ہمارے غالب آشفتہ نوا سداد اد طلب رہے تھے اور کیا خوب رہے تھے۔ مگر غالب کے خدا سے رشتے میں جو خوش طبعی اور

قدرے خوش خیالی ملتی ہے وہ راشد کے ہاں نظر نہیں آتی۔ اس کے برعکس ان کے ہاں ایک قسم کی چڑچڑاہٹ اور تلخی کا احساس نمایاں ہے۔ یہی تلخی ہے جو نظم ''اتفاقات'' اور ''حزنِ انساں'' کے آخر میں ان سے کہلواتی ہے:

شبنمی گھاس پہ دو پیکرِ یخ بستہ ملیں
اور خدا ہے تو پشیماں ہو جائے

(اتفاقات، ماورا، کلیات، ص ۷۰)

مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب
ہے یہی حضرتِ یزداں کے تمسخر کا جواب

(حزنِ انساں [افلاطونی عشق پر ایک طنز]، ماورا، کلیات، ص ۷۳)

نظم ''گناہ'' میں بھی راشد نے شیطان کو خدا کی بے بسی کی علامت قرار دیا ہے۔ یہ انسان کی مجروح انا کو تسکین دینے کی کوشش معلوم ہوتی ہے جو خدا کی نافرمانی کے ذریعے اپنی ذات کا اثبات چاہتا ہے کیونکہ وہ خدا کی اس فعالیت سے مطمئن نہیں جس کے نتیجے میں بنی آدم رنج والم کا شکار ہوتا چلا جاتا ہے اور اس کے غموں کا کوئی مداوا نہیں ملتا۔ یہاں راشد کے لہجے میں نشاۃِ ثانیہ کے عہد کے ڈراما نگار اور شاعر کرسٹوفر مارلو کے ڈاکٹر فاسٹس کی کشمکشِ اضطراب اور انسان اور خدا کے درمیان اس رقیبانہ رشتے کی بازگشت سنائی دیتی ہے جس نے نشاۃِ ثانیہ کے شعرا و ادبا کو انسانیت پر نیا اور بعض اوقات ضرورت سے قدرے زیادہ اعتماد فراہم کر دیا تھا۔

''دریچے کے قریب'' میں بھی راشد اسی طور خدا سے الجھتے ہیں مگر ان کی اس الجھن کا سبب بھی بین السطور واضح ہوتا ہے۔

اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت......اداس

تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی!

(دریچے کے قریب، ماورا، کلیات، ص ۹۷)

تین سو سال کی ذلت سے راشد کی کیا مراد ہے؟ وہی جو اقبال کی ہے؟

تین سو سال سے ہیں ہند کے مے خانے بند

یہ ہندی مسلمان کی پستیٔ فکار و کردار کی طرف اشارا ہے۔ وہی مسلمان جو کثیر الجہت افلاس کے حزن و ملال کے بوجھ تلے منفعل و زبوں وقت کے تیز دھارے کے بالمقابل اونگھتا نظر آتا ہے۔ راشد نے اسے ملّائے حزیں کہ کر خدا کا نمائندہ قرار دے ڈالا ہے۔ گویا راشد کے طنز کا اصل نشانہ وہ رویہ یا طرزِ عمل ہے جسے کٹھ ملّائیت یا انتہا پسندی سے تعبیر کر سکتے ہیں اور جو انسان کو تقلید و غلامی کی روش سے آشنا کرتا ہے۔ غالبًا اسی لیے ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی نے راشد کی شاعری کو اقبال کی شعری شخصیت کا تسلسل یا تشکیلِ نو قرار دیا ہے۔(۱) یہ مشابہت محض فکر و خیال کی نہیں بلکہ الفاظ و تراکیب کے انتخاب میں بھی جھلکتی ہے۔ وارث علوی کے خیال میں تو اقبال کے علاوہ اُردو کے کسی شاعر کی فضا اس قدر عجمی و عربی نہیں ہے، جس قدر راشد کی ہے۔(۲)

اس مجموعے کی نظم ''رقص'' کو بیشتر نقادوں نے راشد کی فراریت پسندی کی دلیل قرار دیا ہے۔(۳) اس خیال کی بنیاد نظم کا دوسرا مصرعہ ہے، جس میں شاعر کہتا ہے:

زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

(رقص، ماورا، کلیات، ص ۱۰۰)

یہ بڑی سادہ دلی ہوگی اگر ہم اس مصرعے کے لغوی معنی کو نظم کا مرکزی خیال قرار دے ڈالیں۔ یہ نظم تو شاعر کے عرفانِ حقیقت پر دال ہے۔ یہ ان آرزوؤں کا اثبات کرتی ہے جو شاعر کے شعور سے گریزاں رہیں مگر شاعر ان کے وجود سے بے خبر نہیں۔ وہ آج بھی ان کا سامنا کرنے کو تیار ہے۔ وہ نظر آنے والی حقیقتوں سے ہٹ کر ان پنہاں حقایق کے روبرو آنا چاہتا ہے جو شاعر کی روح میں بے قرار ہیں۔

ن۔م۔ راشد کی شاعری کا امتیاز یہی ہے کہ وہ من کی صداقتوں کا اظہار ہے۔ اُن

صداقتوں کا، جنھیں تسلیم کرنا بڑی جرات کا کام ہے اور برملا بیان کرنا تو گردن زدنی ہے۔ بے شک ہر صداقت کا بیان حسن کی دلیل نہیں ہو سکتا لیکن فنکارانہ بیان بلا شبہ قابلِ تحسین ہے اور کسی صداقت کا کسی خاص صنف میں پہلی بار اظہار یقینًا ستائش کا مستحق۔ کہ اس کے لیے صرف قوتِ اظہار ہی کافی نہیں ہوتی، جرأت اظہار کی ضرورت بھی پڑتی ہے۔ اس دور میں ن۔م۔ راشد کی شاعری کا بڑا وصف یہی جرأتِ اظہار ہے۔ انھوں نے اپنے دور کے سب مسلمات کو للکارا ہے۔

''ایران میں اجنبی'' تک پہنچتے پہنچتے تسکین ذاتی کی تلاش ایک اجتماعی تہذیبی مسرت کی جستجو میں بدل جاتی ہے۔ ایک ایسی تہذیب جہاں انسان کی قوتِ تخلیق کے پاؤں میں کوئی زنجیر نہیں ہے، جہاں اس کی فکر کو پرواز کے سب آفاق میسر ہیں، جہاں امکانات کی ایک نئی دنیا آباد ہے اور جہاں زندگی آزادی کی فضا میں نمو پاتی ہے۔ استحصال کے ہر ہتھکنڈے سے آزادی۔ شخصی آزادی، قومی آزادی، ایشیا کی آزادی، مشرق کی آزادی اور بالآخر انسان کی آزادی۔ مگر ان کے سامنے انسان کی جو صورت موجود ہے وہ اس خواب سے یکسر مختلف ہے۔ ان کی چشم حقیقت بیں کے سامنے ایک ایسا انسان ہے جو ہر فلسفے، ہر یقیں، ہر عمل سے مایوس ہو چکا ہے، جو عرب و عجم کے فسوں بکھرنے کا تماشائی ہے، جسے شکستِ مینا و جام بھی گوارا ہے اور شکستِ رنگِ عذارِ محبوب بھی قبول ہے۔ یہ سر مہ در گلو انسان ایک ویران سبا میں سر بزانو ہے۔ کسی قاصد فرخندہ پے کے انتظار میں۔ ''سباویراں'' اس مجموعے ہی کی نہیں، راشد کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے۔ مختصر، چست اور گٹھی ہوئی۔ یکے بعد دیگرے بصری تمثالوں کی موج در موج ابھرتی، پھیلتی اور سمٹتی ہوئی گونج اسے ایک آفاقی جہت عطا کرتی ہے۔ یہ نظم ''سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں'' کی تمثال سے آغاز ہو کر ایک سوالیہ نشان پر ختم ہوتی ہے۔ نظم کا پہلا حصہ ساکن و جامد منظروں سے تشکیل پاتا ہے۔ حرکی عوامل بھی ایک بے روح سکوت اور ٹھہراؤ کا شکار معلوم ہوتے ہیں کیونکہ ان کی حرکت اس معلول کی علت نہیں بن سکتی جس کی ان سے توقع کی جاتی ہے۔ ہوا تو موجود ہے مگر اس میں بارش برسانے کی قوت نہیں۔ اسی طرح طیور بھی ہیں اور ان کی منقار بھی مگر نغمگی مفقود ہے کیونکہ نغمہ سرائی کی خواہش ماند پڑ چکی ہے۔ انسان جو قوت گویائی سے مشرف ہے، اس ویران سبا میں بے صدا ہو کر رہ گیا ہے۔

سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبارِ بے پایاں!
گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیرِ پر
تو سرمہ در گلو انساں

راشد اس ویرانی کا سبب بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"سبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
کسی عیار کے غارت گروں کے نقشِ پا باقی
سبا باقی، نہ مہر وے صبا باقی"

(سبا ویراں، ایران میں اجنبی، کلیات، ص ۱۲۸۔۱۲۹)

یہ نظم جدید زندگی کی بے معنویت، بنجر پن اور اجنبیت کا انتہائی تخلیقی انداز میں اظہار کرتی ہے۔ سلیماں اس نظم میں انسان کی علامت ہے۔ انسان جو کل تک فطرت اور اس کے تمام تر مظاہر سے ایک گہرے تخلیقی رشتے سے جڑا ہوا تھا۔ کائنات سے اس کا تعلق مہر و مروت پر استوار تھا اور اسی کے نتیجے میں کائنات اس کے لیے مسرت و اطمینان کا باعث تھی۔ سائنس اور تسخیرِ فطرت کے منہ زور جذبے کے ہاتھوں انسان اور فطرت کے درمیان یہ دوستانہ جذبہ اپنی موت آپ مر گیا اور اس کے نتیجے میں گیاہ و سبزہ و گل سے خالی جہاں وجود میں آیا۔ جدید مشینی زندگی کا آہنی پنجہ، انسان کے تہذیبی جمال کو کھا گیا اور سیاسی غلبے اور جہانگیری کی ہوس نے اس کی داخلی طمانیت کو ترش روئی، غمگینی اور پریشاں فکری سے بدل دیا۔ ایسے میں راشد سوال کرتا ہے:

"اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے؟
کہاں سے، کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے؟"

یعنی سوال یہ نہیں کہ یہ عمل کیسے رونما ہو، سوال یہ ہے کہ اس عمل کا آغاز کہاں سے ہوگا؟ گویا اس کھنڈر کو دوبارہ ایک جیتی جاگتی زندگی میں تبدیل کرنا ناممکن نہیں۔ اب اگر امید باقی ہے تو اس

پرانے سلیماں اور اس کی ویران سبا سے نہیں، کسی اور آدمی کے کسی اور جہاں سے ہے۔ یہ وہی آدم نو ہے اور وہی اس کا جہانِ نو جس کا خواب مسلسل راشد کی شاعری کا موضوع رہا ہے۔

"کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم" میں اسی بے معنویت کو انفرادی سطح پر نہایت خوبصورت انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ جدید زندگی کی تنہائی، جس میں انسان سائے کی مانند بے وجود اور محرومِ خیال ہو جاتا ہے اور قربِ چشم و گوش سے کوئی بھی الجھن سلجھنے نہیں پاتی۔ زندگی کی لذت عیشِ خام کے نقشِ ریا بنتی رہتی ہے اور اندر کی تنہائی بڑھتی جاتی ہے۔ جدید انسان کی تنہائی اور بے بسی کا کیسا مکمل اظہار اس نظم میں موجود ہے۔

"لب بیاباں، بوسے بے جاں
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟
جسم کی یہ کارگاہیں
جن کا ہیزم آپ بن جاتے ہیں ہم"

"مطلب آساں، حرف بے معنی
تبسم کے حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے
جن سے عیشِ خام کے نقشِ ریا بنتے رہے!
اور آخر بُعد جسموں میں سرِ مو بھی نہ تھا
جب دلوں کے درمیاں حائل تھے سنگیں فاصلے!
قرب، چشم و گوش سے ہم کون سی الجھن کو سلجھاتے رہے!
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم
شام کو جب اپنی غم گاہوں سے دزدانہ نکل آتے ہیں ہم!

(کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم، ایران میں اجنبی، کلیات، ۱۷۳)

دلوں کے کھنڈرات کا یہ نظارہ اس کے لیے سوہانِ روح ہے کہ یہ انسان کی بلند و برتر

طلب کے اجڑ جانے کا منظر ہے اسی لیے وہ شکستِ آہنگِ حرف و معنی کا نوحہ گر ہے۔ اس مجموعے میں کئی نظمیں اسی کیفیت کا بھرپور اظہار کرتی ہیں۔ ان میں ''خود سے ہم دور نکل آئے''، ''زندگی میری سہ نیم'' اور ''رقص کی رات'' جیسی نظمیں شامل ہیں۔ یہ تمام نظمیں بیسویں صدی کے وجودی کرب، بے سمتی اور بے مقصدیت کے لایعنی پھیلاؤ کا تخلیقی اظہار ہیں۔ انگریزی میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے انسان کی داخلی ٹوٹ پھوٹ، شکستگی اور انتشار کو جس شدت احساس کے ساتھ پیش کیا، راشد اس سے متاثر نظر آتے ہیں۔ ان نظموں میں اگرچہ انھوں نے کلاسیکی علائم و رموز کا استعمال کیا ہے لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ کلاسیکی اُردو اور فارسی شاعری کے مزاج سے بہت مختلف ہیں۔ ان میں مٹھاس، شیرینی اور نرمی کے بجائے تلخی، ترشی، کھرداپن اور درشتی ہے، کرب ناک غصہ اور اشتعال ہے، احتجاج، بغاوت اور سرکشی ہے اور بے اطمینانی سے پیدا ہونے والی تبدیلی کی خواہش ہے۔

''ایران میں اجنبی'' کے عنوان سے تیرہ کنٹوز راشد کے مشرقی اقوام سے اشتراک درد کے رشتے پر بنیاد رکھتے ہیں۔ ان کی فکر اور دردمندی کا مرکز و محور اسی خطے کا وہ زوال آمادہ نظام ہے جو وزیرِ معارف علی کیانی اور شیراز کے نائی کی کارستانی سے بیل کا دماغ سر میں رکھ کے فراست، دانش اور کاروبارِ وزارت میں پہلے سے زیادہ چاق و چوبند ہو جانے والے دانیالِ زمانہ پیدا کرتا ہے۔ نظم ''تیل کے سوداگر'' عصر حاضر کی سیاسی آویزش اور بین الاقوامی سیاست کے تناظر میں راشد کی بصیرت اور دور اندیشی کی گواہ ہے۔ انھوں نے تیل پیدا کرنے والے ممالک، خاص طور پر ایران کو اپنے فردا کی حفاظت کی جو دعوت آج سے کئی عشرے بیشتر دی تھی اور اس دعوت میں جو پیش بینی اور خوف پنہاں تھا وہ ایک ٹھوس سچائی بن کر آج ہمارے سامنے ہے۔

بخارا سمرقند کو بھول جاؤ
اب اپنے درخشندہ شہروں کی
طہران و مشہد کے سقف و در و بام کی فکر کر لو
تم اپنے نئے دورِ ہوش و عمل کے دلآویز چشموں کو
اپنی نئی آرزوؤں کے ان خوبصورت کنایوں کو

محفوظ کر لو!
ان اونچے درخشندہ شہروں کی
کوتہ فصیلوں کو محفوظ کر لو
ہر اک برج و بارو پر اپنے نگہباں چڑھا دو
گھروں میں ہوا کے سوا
سب صداؤں کی شمعیں بجھا دو
کہ باہر فصیلوں کے نیچے
کئی دن سے رہزن ہیں خیمہ فگن
تیل کے بوڑھے سوداگروں کے لبادے پہن کر
وہ کل رات یا آج کی رات کی تیرگی میں
چلے آئیں گے بن کے مہماں

اس نظم کے اختتامی مصرعے اقبال کی رجائیت پسندی اور اس خواب کا عکس ہیں:

طہران ہو گر عالمِ مشرق کا جنیوا
شاید کرۂ ارض کی تقدیر بدل جائے

راشد کو بھی ہمالہ و الوند کی چوٹیوں پر وہ شعاعیں دکھائی دے رہی ہیں جن سے وہ خورشید پھوٹے گا جس کی حسرت میں بخارا و سمرقند سالہا سال سے دریوزہ گر ہیں مگر شرط یہ ہے کہ:

''مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو''

(تیل کے سوداگر، ایران میں اجنبی، کلیات، ص ۲۳۸)

اس حصے کا آخری کینٹو ''تماشا گہِ لالہ زار'' میں یہ خواب زیادہ واضح خد و خال کے ساتھ اجاگر ہوتا ہے۔ اس خواب کا محور نئی بستیاں اور نئے شہریار ہی نہیں، نیا آدم بھی ہے جو اس کے بعد کی شاعری میں راشد کا سب سے بڑا خواب بن کر نمودار ہوتا ہے اور ڈاکٹر ضیا الحسن ان کی شاعری کو بنیادی طور پر انسان کی تلاش کی شاعری قرار دیتے ہیں۔(۴)

ہمارے نئے خواب ہیں آدمِ نو کے خواب
جہانِ تگ و دو کے خواب
کاخِ فغفور و کسریٰ نہیں
یہ اس آدمِ نو کا ماویٰ نہیں
نئی بستیاں اور نئے شہر یار
تماشا گہِ لالہ زار

(تماشا گہِ لالہ زار، ایران میں اجنبی، کلیات، ص ۲۴۹)

نظم ''پہلی کرن'' میں انھوں نے ایک نئے دور کی بشارت دیتے ہوئے خدا کو اک ساحرِ بے نشاں قرار دیا ہے جو کمزور قوموں کے لہو سے طاقت ور تہذیبوں کے لیے مومیائی تیار کرنے کے جرم میں شریک ہے کیونکہ یہ قومیں اپنی تمام تر امیدیں خدا سے وابستہ کیے بیٹھی ہیں اور ان کی محنت و مشقت کی کوئی جزا نہیں ملتی۔ نظم کا لہجہ ایک ایسے کرب و اذیت سے مملو ہے جو صرف دل کی لگی ہی کا نتیجہ ہو سکتا ہے:

''کوئی مجھ کو دورِ زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتا دو،
کوئی یہ سجھا دو کہ حاصل ہے کیا ہستیِ رائگاں سے
کہ غیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر
عبث بن رہا ہے ہمارا لہو مومیائی
میں اس قوم کا فرد ہوں جس کے حصے میں محنت ہی محنت ہے، نانِ شبینہ نہیں ہے،
اور اس پر بھی یہ قوم دل شاد ہے شوکتِ باستاں سے
اور اب بھی ہے امیدِ فردا کسی ساحرِ بے نشاں سے''

(پہلی کرن، ایران میں اجنبی، کلیات، ص ۱۳۰)

نظم کے آخری حصے میں اسی ساحرِ بے نشاں کی موت کا اعلان ہے:

''خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحرِ بے نشاں کا
جو مغرب کا آقا تھا، مشرق کا آقا نہیں تھا!''

مغرب و مشرق کی تقدیر کا یہ فرق راشد کا مسلسل موضوع رہا ہے۔ اقبال کے بعد وہ دوسرے شاعر ہیں جنھوں نے مشرق و مغرب کے درمیان موجود مغائرت اور ذہنی و فکری، تہذیبی و ثقافتی اور معاشی و سیاسی سطح پر کارفرما امتیازات کو اپنی شاعری کا اس تسلسل سے موضوع بنایا ہے۔ اگرچہ ان کے ہاں مشرق کا تصور اقبال کی طرح ملتِ اسلامیہ کے تصور سے ضم نہیں ہوتا مگر اقبال ہی کی طرح انھوں نے مشرقی اقوام کے امراضِ باطنی کی نشاندہی اپنے علم، تجربے اور رائے کے مطابق بڑی دل سوزی اور دردمندی سے کی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کے ہاں اس کرب کے اظہار میں تلخی، بلند آہنگی اور شدید طنز کے عناصر نمایاں ہیں۔ وہ مشرقی خصوصاً مسلم اقوام میں رائج کٹھ ملائیت، زندگی کے بدلتے ہوئے حقایق سے بیگانہ، بے عملی کی ترغیب دیتے تصوف، طبقاتی معاشرے کے استحصالی نظام اور جدید فکر سے مکمل بے خبری بلکہ اس کے خلاف جابجا ردِ عمل کو اپنے طنز کا نشانہ بناتے ہیں۔ یہی موضوع کہیں کہیں سرزمینِ ہند کی پے در پے پامالی کا نوحہ بن کر بھی ابھرتا ہے۔ نظم ''سومنات'' میں وہ ہندوستان کے غریب و مجبور عوام کی نت نئے حاکموں اور آقاؤں کے ہاتھوں جبر و اذیت اور افلاس و درماندگی کے خونیں پنجوں میں گرفتاری کا موضوع چھیڑتے ہیں۔ مجوزہ سومنات کے اس جلوس میں ستم پیشہ غزنوی بھی ہے اور سامراجی برہمن بھی، توندوں کے بل پہ چلتے ہوئے مہاجن بھی ہیں اور حیلہ ساز فرنگی بھی، اشتراکی بھی اور بجھے ہوئے سینے لیے ملاّ بھی، اس گھور اندھیرے میں غریب و افسردہ دل مسلماں اور مظلوم و مقہور ہریجن اک نئے خوف سے سہمے ہوئے ہیں اور انھیں امید کی کوئی کرن نظر نہیں آتی:

''ستم رسیدہ نحیف دہقاں
بھی اس تماشے کو تک رہا ہے
اسے خبر بھی نہیں کہ آقا بدل رہے ہیں''

نظم کا آخری حصہ مکمل مایوسی میں ڈوبا ہوا ہے:

''مگر وہ حسنِ ازل
جو حیواں کو بھی میسر ہے
سب تماشائیوں سے کہتی ہے

"اس سے آگے اجل ہے
بس مرگِ لم یزل ہے"
اسی لیے وہ کنارِ جادہ پر ایستادہ ہیں، دیکھتے ہیں!"

(سومنات، ایران میں اجنبی، کلیات، ص ۱۴۹)

راشد کا منتہائے مقصود یہ ہے کہ وہ انسان کو خود ساختہ اوہام کے طلسمات سے رہا دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہ زندگی کو صرف اقتصادی اور سیاسی آزادیوں ہی سے بہرہ مند نہیں کرنا چاہتے بلکہ انسانی سوچ کے جمود، تعطل اور خلا کے بالمقابل بھی صف آرا نظر آتے ہیں۔ "ایران میں اجنبی" سے جو سفر فرد کی پامالی اور غلامی کے خلاف نفرت و اذیت کے اظہار سے شروع ہوتا ہے وہ "لا = انسان" اور بالآخر "گمان کا ممکن" تک پہنچتے پہنچتے انسانی روح کی گرفتاری اور بے رفتاری کے خلاف ایک صدائے احتجاج بن کر ابھرتا ہے۔ انھیں انسان کی خود فراموشی، اپنے مقام و کردار سے ناآشنائی اور کم نگاہی سے بڑی شکایت ہے۔ انسان کی بے پروبالی، کانوں پر مکڑی کے جالے، ہونٹوں پہ تالے، دلوں میں بھالے، تخلیقی سرگرمیوں کا زوال اور تقلید کی روش، وہ اپنی شعری فضا میں اس صورتِ حال کو اسرافیل کی موت کے معنی خیز استعارے سے اجاگر کرتے ہیں اور اس کے نوحہ گر نظر آتے ہیں۔ اسرافیل کی موت ایک طرح سے سباویراں کی توسیعی صورت ہے۔ اس نظم میں راشد نے تلازماتی اور استعاراتی فضابندی پر بڑی توجہ دی ہے اور زندگی کے تخلیقی سرگرمیوں سے بے بہرہ ہو کر ایک مہیب سناٹے کی لپیٹ میں آنے کی صورتِ حال کو ایک ایک جزو، ایک ایک نقش کی مدد سے بیان لیا ہے۔ راشد کی دیگر نظموں کے برعکس اس نظم میں نغمگی کی ایک خاص کیفیت پائی جاتی ہے۔ نظم میں اندرونی قافیوں کا نظام اور ایک گہرا ربطِ معنوی موجود ہے۔

مرگِ اسرافیل ہے
گوشِ شنوا کی، لبِ گویا کی موت
چشمِ بینا کی، دلِ دانا کی موت
تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤہو
اہلِ دل کی اہلِ دل سے گفتگو

اہلِ دل جو آج گوشہ گیر و سرمہ در گلو!
اب تنا نا ہو بھی غائب اور یارب ہا بھی گم
اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم
یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم!

ڈاکٹر آفتاب احمد نے اس نظم کو مارشل لا کا نوحہ قرار دیا ہے۔(۵) یہ نظم جنرل ایوب خان کے دورِ حکومت کی یادگار ہے لیکن راشد نے اس تلمیح کو آفاقی سطح پر استعمال کیا ہے۔ یہی موضوع نظم "تعارف" میں ایک اور انداز سے بیان کیا گیا ہے۔ شاعر اجل کا اس انبوہ انساں سے تعارف کراتا ہے جو بے یقینی کی دھند میں کھو گیا ہے اور اپنی ہستی کے اثبات سے یوں محروم ہے کہ شاعر اسے منفی انسان قرار دیتا ہے جو انسان کم اور منفی زیادہ ہے۔ یہی وہ انسان ہے جو لا کے مساوی ہے۔ اپنی خودی کے جوہر سے بے گانہ، زندگی کی ہمہمی سے باہر، بندۂ زمانہ اور بندۂ درم، یہ انسان جینے کی تہمت کا سزاوار نہیں اس لیے شاعر اسے بڑھ کر اجل کی نگاہ کرم کی امیدواری کا مشورہ دیتا ہے۔

اجل ان سے مل،
کہ یہ سادہ دل
نہ اہلِ صلوٰۃ اور نہ اہلِ شراب
نہ اہلِ ادب اور نہ اہلِ حساب،
نہ اہلِ کتاب......
نہ اہلِ کتاب اور نہ اہلِ مشین
نہ اہلِ خلا اور نہ اہلِ زمین
فقط بے یقین

(تعارف، لا = مساوی انسان، ۲۹۵)

ریگِ دیروز، آئینۂ حس و خبر سے عاری، اظہار اور رسائی، تمنا کے تار، زندگی سے ڈرتے ہو، ہم کہ عشاق نہیں، وہ حرفِ تنہا، بے پروبال، گرد باد، وہی کشفِ ذات کی آرزو اور رات خیالوں

میں گم ایسی نظمیں ہیں جن میں فرد کی لا حاصلی اور زندگی کی بے معنویت، حسنِ تخلیق سے محرومی اور بے مقصدیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس مجموعے میں مجرد اشیا کی تجسیم کا عمل پہلے سے زیادہ وضاحت اور گہرائی سے رونما ہوتا ہے۔ انھوں نے اشیا و مظاہر کو جاندار کرداروں کے روپ میں پیش کر کے شاعری کو زندگی کی مجسم صورتوں سے قریب تر کر دیا ہے۔ حسن کوزہ گر اور جہاں زاد توان کے معروف ترین کردار ہیں مگر اس کے علاوہ بھی، ''زندگی ایک پیرہ زن'' اور ''آرزو راہبہ ہے'' جیسی نظمیں انوکھے اور خوبصورت تمثیلی پیکروں سے آراستہ ہیں۔

زندگی اک پیرہ زن!
جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز و شب پرانی دھجیاں
تیز، غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن
بال بکھرے، دانت میلے، پیرہن
دھجیوں کا ایک سونا اور ناپیدا کراں، تاریک بن!

(زندگی اک پیرہ زن، لا = مساوی انسان، کلیات، ص ۲۹۹)

ان کے نزدیک ازدحام کی زندگی ایک بے نور اور تیرہ و تار سفر کے مترادف ہے۔ یہ ایک ایسا صحرا ہے جہاں تصورات و ایقانات بگولوں کی طرح اڑتے ہیں اور ان بگولوں کی دھند میں جینا گویا اندھے بھکاری کے دریوزہ فہم کا نخچیر ہونے کے برابر ہے۔ وہ اس ازدحام کے قلب میں ایک نئے انسان کے قدموں کی دھول دیکھتے ہیں۔ ایک نیا انسان جو فرد کے شعور ذات کی روشنی کا امین ہے۔ اس کی کھوئی ہوئی آواز ہے۔ یہ کسی دوسری دنیا کا باشندہ نہیں، اسی موجود انسان کے خود اپنی آگ میں جل کر نکھر جانے کا نتیجہ ہے۔ نیا انسان جو اسی پرانے انسان کی ارتقا یافتہ شکل ہوگا۔ ایک ایسا انسان جو خدا کے جامد اور ٹھوس تصور کو رد کر کے ایسی خدائی کی بازیافت کرنا چاہتا ہے جہاں انسان خود خدا کا شریک کار ہو اور کائناتی قوتوں کا اختیار اس کے ہاتھ میں ہو۔ راشد کے تمام تر تخلیقی عمل کا حاصل یہی نئے آدمی کا خواب ہے۔ اس نئے آدمی کا تصور رومی کے انسان کامل اور اقبال کے مردِ مومن کے تصور کی ایک نئی توجیہ یا توسیع قرار دیا جا سکتا ہے اور اس حوالے سے تحقیق و تدقیق کا متقاضی ہے۔ لا = انسان نے اس مثالی انسان کا تصور راشد کی شاعری پر چھایا ہوا نظر آتا

ہے۔ نظم ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں راشد بڑے جوش و خراش سے اپنی ان گہری تمناؤں کو آواز دیتے ہیں جو ایک نئے آدم کی منتظر ہیں۔ اس مجموعے کی یہ نظم خاص طور پر قابلِ ذکر اور مؤثر ہے۔ یہ ان کی خلاقانہ قوتِ اظہار، جوش و جذبہ اور رجائیت پسندی کی بھرپور مثال ہے۔ اس نظم کا داخلی آہنگ، اس کی لفظیات اور خوبصورت تراکیب، نظم کے ٹکڑوں میں ایک کلیدی سطر کی تکرار سے وحدت تاثر کا بھرپور اظہار اور جذبے کی شدت۔ راشد کی دیگر نظموں کے برعکس بہت تیزی سے اثر دکھاتی ہے اور وہ جوان کی شاعری پر ایک ٹھپہ سا لگ گیا ہے، کہ ان کی نظمیں فوری تاثر پیدا نہیں کرتیں، اس سے بالکل پاک ہے۔

اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہ خواب ہیں آزادیٔ کامل کے نئے خواب
ہر سعیِ جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب
آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے نئے خواب
اس خاک کی سطوت کی منازل کے نئے خواب
یا سینۂ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب
اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب!''

(میرے بھی ہیں کچھ خواب، لا = انسان، کلیات، ص ۲۹۱)

اسی طرح نظم گداگر میں وہ اس نئے انسان کے سامنے موجودہ انسان کی راہ پیمائی، عصا گیری، عافیت کوشی اور لنگِ پا پر اپنی شرمندگی اور خجالت کا اظہار کرتے ہیں۔

اک نئے سدرہ کے نیچے، اک نئے انساں کی ہو
تابہ کے روکیں گے ہم کو چار سو؟
کیا کہیں گے اس نئے انساں سے ہم
ہم تھے کچھ انساں سے کم

رنگ پر کرتے تھے ہم بارانِ سنگ
تھی ہماری ساز و گل سے، نغمہ و نکہت سے جنگ
آدمی زادے کے سائے سے بھی تنگ؟

(گداگر، لا=انسان، کلیات، ص۳۰۴)

راشد نے اپنے خوابوں کو پیکر دینے کے لیے جو طرزِ اظہار چنی ہے وہ بھی منفرد اور نئی ہے۔ وہ غزل اور نظم پابند کے سانچوں کو اپنے جدید تر خیالات کے اظہار کے لیے ناکافی سمجھتے ہیں۔ اگر چہ ان کی زبان وہی کلاسیکی شاعری کی سی معرب و مفرس زبان ہے، مگر مغربی علوم و ادب کے مطالعہ نے ان کے تخلیقی ذوق کی تربیت میں اہم کردار ادا کیا ہے اور وہ اُردو میں آزاد نظم کے ایک نئے لب و لہجے کو متعارف کرانے میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ ہیئت، لفظیات اور طرزِ اظہار کے حوالے سے وہ جان ڈن کی مابعد الطبیعیاتی شاعری سے قریب تر نظر آتے ہیں۔ انھوں نے ڈن ہی کی طرح کہیں انوکھی تشبیہات و استعارات کے ذریعے اور کہیں پرانی تمثالوں کے نئے استعمال سے شعری اُسلوب میں زندگی کی نئی لہر دوڑا دی ہے۔ سمندر، ریگ اور صحرا، آگ اور الاؤ ان کے پسندیدہ استعارے ہیں جنھیں وہ کئی مفاہیم کی ترسیل کے لیے مختلف خیال انگیز پیرایوں میں استعمال کرتے ہیں۔ ریگ کا استعارہ خاص طور پر بہت کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ یہ ریت کہیں زندگی کے بانجھ پن کا استعارہ ہے تو کہیں پامال کچلے ہوئے طبقوں کی بے پناہ قوت کی علامت بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ کہیں غم کے گرد باد کا جزو اعظم ہے، کہیں وقت کے تسلسل کی علامت۔ ''ریگ دیروز''، ''دل، مرے صحرا نوردِ پیر دل'' گرد باد، تسلسل کے صحرا میں، چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے اور رات خیالوں میں گم'' وہ نظمیں ہیں جن میں ریت کا استعارہ تقریباً ہر بار ایک مختلف پس منظر میں استعمال ہوا ہے۔

ریگ شب بیدار ہے سنتی ہے ہر جابر کی چاپ
ریگ شب بیدار ہے، نگراں ہے مانندِ نقیب
دیکھتی ہے سایۂ آمر کی چاپ
ریگ ہر عیار، غارت گر کی موت

ریگ استبداد کے طغیاں کے شور و شر کی موت
ریگ جب اٹھتی ہے اڑ جاتی ہے ہر فاتح کی نیند
ریگ کے نیزوں سے زخمی، سب شہنشاہوں کے خواب!
(ریگ! اے صحرا کی ریگ!
مجھ کو اپنے جاگتے ذرّوں کے خوابوں کی
نئی تعبیر دے!)

(دل! مرے صحرا نورد پیر دل!، لا=انسان، کلیات راشد، ص۲۷۱،۲۷۲)

اس ریگ کی خلوتِ بے نور و خود بیں میں تمناؤں کا الاؤ روشن ہوتا ہے تو بیخ و بن سے خداوندی جلاجل کی صدا سنائی دیتی ہے۔ تمنا کی یہ آگ ایسی مقدس ہے کہ جس سے سب گناہ دھل جاتے ہیں۔ یہ آگ چوبِ خشک انگور میں سرسراتی مے کی طرح ریت کی سرحد پر خوابیدہ روحِ ابدیت کو جگا دینے والی لَے بن جاتی ہے۔ راشد تمنا کے قتیل کو شہید کا لقب دیتے ہیں۔ اقبال نے بھی تو یہی کہا تھا:

؎ شہید محبت نہ کافر نہ غازی

سمندر کا استعارہ، نظم ''چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے'' میں بڑی قوت اور گہری معنویت کا حامل ہے۔ یہ لامحدود سے ہم آغوشی کی علامت ہے جو ظاہر ہے محض ایک تصور ہے۔ مگر اس تخیل میں بھی وہ سرشاری اور مستانہ روی ہے کہ اس تجربے کا جلال و جمال نظم کو ایک منفرد آہنگ عطا کرتا ہے۔

''گماں کا ممکن'' ان کی آخری کتاب ہے، جس میں ''حسن کوزہ گر'' کے سلسلے کی آخری تین نظمیں شامل ہیں۔ اس نظم کے دو کردار ہیں۔ حسن کوزہ گر عشق یا فن اور جہاں زاد حسن کی علامت ہے مگر اس نظم میں راشد کا تصورِ حسن و عشق ان کے پہلے دو مجموعوں میں پیش کردہ محبت کے تصور سے خاصا مختلف نظر آتا ہے۔ اس سلسلے کی پہلی نظم لا مساوی انسان میں شامل ہے، جس میں حسن کوزہ گر، جہاں زاد سے مخاطب ہو کر مہجوری کے نو سالوں کا کرب و اندوہ بیان کرتا ہے۔ یہ نو سال اس پر یوں گزرے ''کہ جیسے کسی شہرِ مدفون پر وقت گزرے''۔ گویا عشق، حسن کے جلوے سے محروم ہو کر تخلیقی

توانائی سے بھی تہی داماں ہوجاتا ہے۔یہی تخلیقی بانجھ پن اس نظم کا موضوع ہے۔نظم میں ایک تیسرا غیر مرئی کردار بھی ہے اور وہ ہے فن جس کی تجسیم کوزوں کی مدد سے کی گئی ہے۔راشد نے فن کے اظہار کے لیے خاص طور پر کوزہ گری کی علامت کیوں استعمال کی ہے؟ ڈاکٹر آفتاب احمد کے خیال میں اس بات کی کوئی اہمیت نہیں کہ راشد نے شاعر کی بجائے کوزہ گر کا سمبل کیوں انتخاب کیا(۶) مگر میں سمجھتی ہوں کہ اس سمبل کے انتخاب میں کئی رموز پنہاں ہوسکتے ہیں۔وہ ایک شاعر ہیں اور ان کا فن لفظوں سے وابستہ ہے۔وہ الفاظ سے تصویریں بناتے ہیں اس لیے قلم کو موقلم بھی قرار دے سکتے تھے۔مگر انھوں نے اپنے فن کی نسبت کوزہ گری سے کیوں قائم کی؟ یہ بات ان کے نقادوں اور ماہرینِ نفسیات کے سوچنے کی ہے۔کوزہ گری کا فن کیا محض چاک پر برتن بنانے سے متعلق ہے یا لفظ ''کوزہ'' اپنے تہذیبی مناسبات کے حوالے سے کسی خاص مفہوم کا حامل ہے؟ اسلامی تہذیب میں کوزہ وضو کے پانی کے برتن کو بھی کہتے ہیں۔اس لفظ سے پاکیزگی کا جو تصور وابستہ ہے، کہیں راشد کا لاشعور اس بھولے بسرے تصور کی بازیافت تو نہیں کرنا چاہتا؟ یہ خیال یوں بھی آتا ہے کہ اس نظم میں راشد کے ہاں عشق کا جو تصور ابھرا ہے اس میں ایک نئی گہرائی اور وسعت ہے جو اس سے پہلے ان کے ہاں نایاب رہی ہے۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ راشد کے ہاں محبت اور صنفِ مخالف سے تعلق میں جو ایک تلخی، بے اطمینانی اور چڑچڑاہٹ پہلے دو مجموعوں کی نظموں میں بار بار ابھر کر سامنے آتی رہی ہے، اسے بالآخر ایک مثبت اور تعمیری رویہ عطا ہوگیا ہے۔جدائی اور محرومی کے طویل دورانیے میں ان کا عشق اور بھی گہرائی حاصل کرتا رہا۔

جہاں زاد، نیچے گلی میں ترے در کے آگے
یہ میں سوختہ سر، حسن کوزہ گر ہوں

(حسن کوزہ گر، لا مساوی انسان، کلیات، ص۲۵۲)

لہجے کا یہ سوز و گداز اور قدرے انفعالیت راشد کے مجموعی مزاج سے میل نہیں کھاتی۔کیا وہ کسی قلبِ ماہیت سے گزرے ہیں؟ کیا ان کے احساسات میں کوئی بڑی تبدیلی رونما ہوئی ہے؟ اس نظم کے چاروں حصوں کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات بعید از قیاس معلوم نہیں ہوتی۔شاعر اپنی تخلیقی زندگی کے لیے حسن کی اک نظر کا محتاج ہے۔

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو میں پھر پلٹ جاؤں ان اپنے مہجور کوزوں کی جانب
گل و لا کے سوکھے تغاروں کی جانب

(حسن کوزہ گر، لا مساوی انسان، کلیات، ص۲۵۹)

ڈاکٹر آفتاب احمد راشد کے اس بدلتے ہوئے لہجے کی توجیہ بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''یاں یہ بات خاص طور پر توجہ کے قابل ہے کہ ''جہاں زاد'' کی صورت میں پہلی بار راشد کی شاعری میں ایک ایسی عورت آئی ہے کہ جس سے ''میرا فسانہ'' کا تعلقِ خاطر ایک نئی روحانی سرشاری، ایک سچے اور اعلیٰ انسانی رشتے کی استواری اور ایک نئی تخلیقی اپج کا سرچشمہ بن جاتا ہے۔انسان کی اندرونی کیمیا بدلنے میں عشق کا جذبہ جو کچھ کرسکتا ہے، اس کا یہ تصور اس سے پہلے راشد کی شاعری میں کہیں نظر نہیں آتا۔''(۷)

عشق کا یہ نیا احساس خود آگاہی کا محرک بن جاتا ہے۔''حسن کوزہ گر۔۲'' میں وہ اس شبِ مراد کے نشاط و مسرت کی عطا یاد کرتا اور سوچتا ہے کہ اس کے سفر کی ہر منزل پر جہاں زاد ایک آئینے کی مانند اس کے ساتھ رہی جس میں وہ خود اپنا ہی عکس دیکھتا رہا۔خود اپنی تلاش اور پہچان کے نازک مرحلوں میں ''میں'' کو کسی ''تو'' کی تلاش ہمیشہ رہی ہے۔

سوچتا ہوں تو مرے سامنے آئینہ رہی
سرِ بازار، دریچے میں، سرِ بسترِ سنجاب بھی
تو مرے سامنے آئینہ رہی
جس میں کچھ بھی نظر آیا نہ مجھے
اپنی ہی صورت کے سوا

(حسن کوزہ گر۔۲، گماں کا ممکن، کلیات، ص۴۴۴)

یہاں ایک اور تصور نظم میں نمایاں ہوکر ابھرتا ہے اور وہ ہے وقت کا تصور۔وہ وقت کو ایک پتنگے سے تشبیہ دیتے ہیں جو ہر وجود پر رینگتا چلا جاتا ہے اور انھیں توقع ہے کہ اس مسلسل رینگتے

ہوئے وقت کے مانند حسن کوزہ گر شاید پھر کبھی چھوڑی ہوئی منزلوں کی طرف لوٹ آئے۔ اور پھر زندگی کی بے معنویت کا احساس ان پر چھا جاتا ہے۔ ہر شے بالآخر ایک حد پر آ کر ختم ہو جاتی ہے اور انسان کے اندر جو ایک لاحد و بے انت جو ہر موجود ہے اس کا بھرپور اظہار کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ لیکن انسان انھی محدود وسیلوں کے ذریعے اپنی آگ کو فروزاں رکھنے کے جتن کرتا رہتا ہے۔ اس احساس کو راشد نے بہت خوبصورت، شاعرانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

حرف سرحد ہیں جہاں زاد، معانی سرحد
عشق سرحد ہے، جوانی سرحد
اشک سرحد ہیں، تبسم کی روانی سرحد
دل کے جینے کے بہانے کے سوا اور نہیں......

(حسن کوزہ گر۲، گماں کا ممکن، کلیات، ۴۴۷)

نظم کے آخر میں شاعر فن کی منزل مقصود کا تعین کرتا ہے۔ وہ زندگی کی ابدی حقیقت کا شناسا ہو جاتا ہے۔ انسان کے اندر بھی ایک دوئی، ایک تضاد موجود ہے۔ انسان کی شخصیت اسی دو رنگی سے دلچسپ معلوم ہوتی ہے اور زندگی کی تمام تر سرگرمیاں خود اپنی تلاش کا وسیلہ ہیں۔

عشق سے کس نے مگر پایا ہے کچھ اپنے سوا؟
اے جہاں زاد،
ہے ہر عشق سوال ایسا کہ عاشق کے سوا
اس کا نہیں کوئی جواب
یہی کافی ہے کہ باطن کی صدا گونج اٹھے!

(حسن کوزہ گر۲، گماں کا ممکن، کلیات، ۴۴۹)

یہی باطن کی صدا فن کے ٹھٹھرتے ہوئے وجود کو حرارت بخشتی ہے۔ حسن عشق کی جوت جلاتا ہے، عشق باطن کی صدا کو زندہ کرتا ہے اور باطن کی یہ صدا تخلیق کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔ یوں فن کا دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ لیکن ''حسن کوزہ گر۔۳'' میں حسن اور عشق کی یہ مساوات ایک نئے زاویے سے آشنا ہوتی ہے اور محبت کی ازلی تکون قائم ہوتی ہے۔ حسن، عشق اور قیب کی مثلث۔ رقابت کی

آگ شاعر کے لہجے میں وہی کڑواہٹ بھر دیتی ہے جو اس کی ابتدائی شاعری میں نظر آتی ہے۔ اسی سے مغلوب ہو کو اس کے قلم سے ایسے مصرعے بھی ٹپک جاتے ہیں:

کہ تیری جیسی عورتیں جہاں زاد،
جن کو آج تک کوئی نہیں ''سلجھ'' سکا
جو میں کہوں کہ میں ''سلجھ'' سکا تو سربسر
فریب اپنے آپ سے!
کہ عورتوں کی ساخت ہے وہ طنز اپنے آپ پر
جواب جس کا ہم نہیں۔

(حسن کوزہ گر۳، گماں کا ممکن، کلیات، ۴۹۰)

آخری دو مصرعوں سے اس بے بسی کا اظہار ہوتا ہے جو کسی شدید جذباتی المیے سے نبرد آزما ہونے میں ناکامی پر پیدا ہوتی ہے۔ اس سے اگلی سطریں اس بات کا واضح ثبوت ہیں۔ شدید اذیت کے عالم میں رقیب کا ذکر کرنے کے بعد وہ خود کو تسلی دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ہمارا رابطہ محض وصالِ آب و گل تک محدود نہیں تھا نیز یہ ضروری تو نہیں کہ ہر وصالِ آب و گل سے کوئی جام یا سبو بن سکے۔ اسی خیال سے ان کا کھویا ہوا توازن لوٹ آتا ہے۔ انھیں یقین ہے کہ شاعر نے حسن کی تجلی سے تخلیق کا جو الاؤ روشن کیا ہے، رقیب اس لذت سے بے نصیب ہی رہے گا۔ اس کے حصے میں بے ثمر وصال آ بھی گیا تو کیا۔ اور پھر وہ دوبارہ اپنی تخلیق کے نشے میں مسرور و شادمان ہو جاتا ہے۔ اسے احساس ہوتا ہے کہ یہ مثلثِ قدیم بھی شاعر پر وہی سحر طاری کر سکتی ہے جو اس کا چاک کرتا ہے۔ اس کا چاک پھر محبوب کے تصورِ جمال سے کیمیا گری کرنے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ

''تمام کوزے بنتے بنتے ''تو'' ہی بن کے رہ گئے''

ہجر و وصال کی یہ ہم آہنگی بالآخر انھیں ایک زمانِ بے زماں تک لے گئی جہاں وہ وقت کے بار سے آزاد ہو گئے اور تمام رفتہ و گزشتہ حادثوں کے درد ان کے اندروں میں جاگ اٹھے۔ ان کا فن ایک بار پھر ان کے لیے رویتِ ازل کا سبب بن گیا اور وہ تخلیق کے خدائی منصب پر بحال ہو گئے۔

مرے دروں میں اک جہانِ بازیافتہ کی ریل پیل جاگ اٹھی
بہشت جیسے جاگ اٹھے خدا کے لاشعور میں

''حسن کوزہ گر۔۴'' گمان کا ممکن کی آخری نظم ہے۔ یہ نظم صدیوں کے سفر کے بعد کسی شہرِ برباد کے حافظے میں زندہ جام و مینا و گلدان کے ریزوں کے ذکر سے آغاز ہوتی ہے اور نظم کے ابتدائی مصرعے Keats کی شہرۂ آفاق نظم Ode on a Grecian Urn کی یاد دلاتے ہیں۔ Keats اس نظم میں ایک قدیم یونانی کوزہ نما برتن سے خطاب کرتا ہے اور اس پر بنے نقش و نگار کو دیکھ کر ان گزرے ہوئے لوگوں اور بیتے ہوئے لمحوں کو جینے کی کوشش کرتا ہے جن کی تصویر اس کوزے پر یوں کھدی رہ گئی کہ جیسے ان کی حیاتِ فانی کا وہ پل جاوداں ہو گیا ہو۔ اس کے ساتھ ہی فن کی ابدیت کا خیال بھی اس کا دامن گیر ہو جاتا ہے۔ وہ لوگ جن کی تصویریں اس کوزے پر نقش ہیں، کب کے فنا ہو چکے ہیں لیکن فن کار نے جس لمحے کو اپنی گرفت میں لیا تھا وہ ابھی تک وہیں ٹھہرا ہوا ہے۔ وہ نغمے جو ان کے لبوں پر تھے فضاؤں میں گم ہو چکے لیکن وہ گیت جو یہ تصویر دیکھنے والے کے خیال میں گونجتا ہے، کہیں زیادہ شیریں ہے۔ عشق جو زندگی میں ماند پڑ جاتا ہے، فن کار کی تخلیق میں ہمیشہ ایک پر جوش حرارت سے لبریز رہتا ہے، حسن جو وقت کی لُو سے مرجھا جاتا ہے، فن پارے میں قید ہو کر سدا جوان رہتا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ فن حسن و عشق کے کسی لمحے کو ابدیت تو عطا کر سکتا ہے، مگر اس میں وہ حرارت، وہ زندگی، وہ تڑپ، وہ لذت پیدا نہیں کر سکتا جو مختصر اور عارضی دورانِ حیات کا احساس عطا کرتا ہے۔ فن تشنگی کا احساس تو پیدا کر سکتا ہے مگر تشنگی کی تسکین نہیں کر سکتا۔

حسن کوزہ گر بھی ہزاروں برس بعد کے لوگوں کو کسی شہرِ مدفون کی ہر گلی سے اپنے کوزے دریافت کرتے ہوئے دیکھتا ہے اور سوچتا ہے کہ آنے والے زمانوں کے وہ اجنبی لوگ اس کے فن کوزہ گری کے بھید کہاں پا سکیں گے۔ انھیں کہاں یہ خبر ہوگی کہ حسن کوزہ گر نے اپنی تخلیق کا درد کیسے سہا اور کس حسن کے رنگ اپنے کوزوں میں بھرے۔ کیسے دردِ رسالت سہا اور تخلیقِ فن میں پسینہ بہایا۔ یہاں تک کہ گل و خاک کے رنگ و روغن، حُسن کی تاب سے مل کر ابد کی صدا بن گئے تھے۔ حسن کوزہ گر کو تعجب ہے کہ صدیوں بعد اس کے کوزوں کو دیکھ کر کیا کوئی اس کے دردِ تخلیق کی داستاں

سمجھ پائے گا؟ یقیناً نہیں۔ وہ جانتا ہے کہ یہ ممکن نہیں۔ فن اگر امر بھی ہو تو بھی فن کار اور تخلیقِ فن کے محرکات دونوں فنا ہو جاتے ہیں۔ تماشائی فن کے نظارے سے اپنے اپنے طور پر محظوظ ہوتے ہیں۔ وہ انھیں دیکھ کر اپنے اپنے تجربات اور تخیلات کے مطابق نتائج اخذ کرتے ہیں۔ وہ فن کار کے تخلیقی تجربے کی بازیافت نہیں کر سکتے۔ وہ اپنے اپنے زینوں سے فن پارے کے بطون میں اترنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھیں یہ خبر نہیں ہوتی کہ فن کار نے یہ رنگ کس دھنک سے چرائے ہیں، یہ نقش کس ناخن سے کریدے ہیں۔ زمانہ تخلیق کو اپنا لیتا ہے مگر تخلیق کار سے اجنبی رہتا ہے۔ اس لیے کہ آنے والے لوگ اپنے اپنے زمانے کے افسوں زدہ برج میں اسیر ہیں۔

انھیں کیا خبر کس دھنک سے مرے رنگ آئے
(مرے اور اس نوجواں کوزہ گر کے)
انھیں کیا خبر کون سی تتلیوں کے پروں سے؟
انھیں کیا خبر کون سے حسن سے؟
کون سی ذات سے، کس خد و خال سے،
میں نے کوزوں کے چہرے اتارے؟

(دھنک اور تتلیوں کی یہ لطافت راشد کی نظم کو ایک نیا ذائقہ عطا کرتی ہے جو اس سے پہلے مفقود رہا ہے۔ محبت زندگی کے کھردرے گوشوں کو کس طرح ملائم کر دیتی ہے، اور تلخ ذائقوں میں کیوں کر شیرینی بھر سکتی ہے، راشد کی یہ نظم بتا دیتی ہے۔)
آگے چل کر کہتے ہیں:

جہاں زاد! میں نے...... حسن کوزہ گر نے......
بیاباں بیاباں یہ دردِ رسالت سہا ہے
ہزاروں برس بعد یہ لوگ
ریزوں کو چنتے ہوئے
جان سکتے ہیں کیسے
کہ میرے گل و خاک کے رنگ و روغن

ترے نازک اعضا کے رنگوں سے مل کر
ابد کی صدا بن گئے تھے
میں اپنے مساموں سے، ہر پور سے
تیری بانھوں کی پہنائیاں
جذب کرتا رہا تھا

(محبوبہ سے محبت کا یہ والہانہ اظہار، جس میں خود سپردگی بھی ہے اور پرستش کا انداز بھی، راشد کے ہاں اس سے پہلے عام نہیں رہا۔)

کہ ہر آنے والی کی آنکھوں کے معبد پہ جا کر چڑھاؤں......
یہ ریزوں کی تہذیب پالیں تو پالیں
حسن کوزہ گر کو کہاں لاسکیں گے؟
یہ اس کے پسینے کے قطرے کہاں گن سکیں گے؟
یہ فن کی تجلی کا سایہ کہاں پاسکیں گے؟

یہاں ان کے لہجے میں جو مایوسی محسوس ہوتی ہے، وہ نظم کی آخری سطروں میں پھر ایک امید کی پناہ گاہ ڈھونڈ لیتی ہے۔ دیکھنے والی آنکھ فن کے پردے سے فن کار کی پہچان کر پائے یا نہ مگر فن پارے کی آنکھ ہمیشہ اندر کی طرف کھلی رہتی ہے۔ فن پارے کی رگوں میں جو لہو دوڑتا ہے وہ اپنے خالق کے اندوہ ونشاط کو پہچانتا ہے۔ وہ اس حسن کے راز سے واقف ہے جس کا پرتو فن پارے میں روشن ہے۔ فن پارہ خود اس روشن لمحے کا گواہ ہے جو تخلیق کا محرک بن گیا تھا۔

یہ کوزوں کے لاشے، جو ان کے لیے ہیں
کسی داستانِ فنا کے وغیرہ وغیرہ......
ہماری اذاں ہیں، ہماری طلب کا نشاں ہیں
یہ اپنے سکوتِ اجل میں بھی یہ کہہ رہے ہیں
''وہ آنکھیں ہمیں ہیں جو اندر کھلی ہیں
تمھیں دیکھتی ہیں، ہر اک درد کو بھانپتی ہیں

ہر اک حسن کے راز کو جانتی ہیں
کہ ہم ایک سنسان حجرے کی اس رات کی آرزو ہیں
جہاں ایک چہرہ، درختوں کی شاخوں کے مانند
اک اور چہرے پہ جھک کر، ہر انسان کے سینے میں
اک برگِ گل رکھ گیا تھا
اسی شب کا دزدیدہ بوسہ ہمیں ہیں۔''

راشد کا تصور عشق اس نظم میں ایک نئی رفعت اور گہرائی سے ہمکنار ہوتا ہے۔ یہ ماورا اور ایران میں اجنبی کے شاعر کا تجربہ نہیں تھا۔ اس کا آغاز اس بلا کی تنہائی، اجنبیت اور زندگی کی بے معنویت کے احساس سے ہوتا ہے جس کا اظہار لا مساوی انسان کی نظموں سے ہوتا ہے۔ یہی احساس ان کا رُخ خارج سے داخل کی طرف پھیر دیتا ہے۔ ان کے آخری مجموعے ''گماں کا ممکن'' میں کئی نظمیں خود اپنے آپ سے مکالمے کی صورت ہیں۔ ان نظموں میں وہ زندگی کے معانی کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ زندگی کے معانی جو شاید کسی سمندر کی تہ میں پڑے صندوق میں ایک ڈبیا میں ڈبیا میں بند ہیں اور ان کے گرد لفظوں کی راتوں کا پہرہ ہے۔ جدید لسانی فلسفوں کے حوالے سے لفظوں کی راتوں کی یہ تشبیہ بڑی معنی خیز ہے اور الفاظ اور معنی کے تعلق پر ایک نئے زاویے سے روشنی ڈالتی ہے۔ لفظ معانی کی ترسیل کا ذریعہ سمجھے جاتے ہیں مگر کیا یہ واقعی پورے اور مکمل معانی کی ترسیل کرتے ہیں یا اس کے برعکس معانی کی تحدید کر دیتے ہیں؟ کیا یہ سچ تو نہیں کہ لفظ مفہوم کا پردہ ثابت ہوتے ہیں اور مافی الضمیر کو ایک ایسی دبیز چادر میں لپیٹ کر پیش کرتے ہیں جس سے حقیقت کا احساس تو ہوتا ہے مگر اس کا چہرہ نظر نہیں آتا۔ الفاظ اور معانی کے درمیان جو ایک غیر منطقی اور زبردستی ٹھونسا ہوا (arbitrary) رشتہ موجود ہے، کثرتِ استعمال سے ہم اس سے اتنے مانوس ہو چکے ہیں کہ اسی کو حتمی سچائی سمجھ بیٹھتے ہیں۔ ایسے میں اپنی حقیقت کی دریافت کس قدر مشکل ہے۔ یہ مشکل ہر کس و ناکس کو درپیش ہے مگر اس کا اظہار صرف راشد نے کیا ہے اور وہ بھی انھی الفاظ کے ذریعے جسے وہ خود ایک ناقص ذریعۂ ترسیل قرار دے رہے ہیں۔ ان کے خیال میں کوئی جادوگر ہی معانی کی پاکیزہ پریوں کو لفظوں کی راتوں کے پہرے سے بحفاظت

نکال سکتا ہے۔ یہ جادوگر کون ہے؟ راشد کو اندازہ نہیں۔ اس لیے کہ شاعر تو خود الفاظ سے کھیلتا ہے۔ معانی کو الفاظ کی قید سے رہا کون کرے گا؟ راشد نے نظم ''سمندر کی تہ میں'' یہی سوال اٹھایا ہے۔ اسی لیے محمد حسن عسکری نے ایک غیر جانبدار نظم قرار دیا ہے جس سے یہ پتہ نہیں چلتا کہ نظم کیا کہنا چاہتی ہے۔ (ص ۲۱۳) مگر حقیقت یہ ہے کہ نظم کا مفہوم تو واضح ہے البتہ یہ نہیں کھلتا کہ اگر لفظ نہیں تو معانی کی ترسیل کس شے سے ہو سکتی ہے۔

معانی کی ترسیل میں ناکامی سے بیگانگی اور اجنبیت پیدا ہوتی ہے اور انسان اپنی ذات کی پیچیدگیوں میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ یہی احساسِ تنہائی، خود اپنے آپ کو پالینے کی آرزو اور اپنا اظہار کرنے کی سعیٔ ناکام راشد کی شاعری میں ایک گہرا سوز پیدا کرتی ہے جو کبھی کبھی قنوطیت میں بدل جاتا ہے۔ ''اندھا کباڑی''، ''آ گئی ہے ریت''، ''مجھے وداع کر'' اور ''سفر نامہ'' اسی کرب کا اظہار کرتی ہیں۔ ان نظموں میں ''سفر نامہ'' ایک مختلف اُسلوب اور لب و لہجے کی حامل ہے جو نجانے کیوں نقادوں کی نظرِ توجہ سے محروم رہی ہے۔ خدا اور انسان کے درمیان مکالمے کی یہ ایک نئی صورت ہے جو ان کی شاعری میں نمودار ہوتی ہے۔

اسے ضد کہ نور کے ناشتے میں
شریک ہوں!
ہمیں خوف تھا سحرِ ازل
کہ وہ خود پرست نہ روک لے
ہمیں اپنی راہِ دراز سے

یہ آدم کے جنت کو خیر باد کہ کر زمین کی طرف سفر آمادہ ہونے کے واقعے کی طرف اشارا ہے۔ لیکن اس روایتی تلمیح کو انھوں نے جدید تر اُسلوب میں بیان کیا ہے۔ آدم کی خودارادی اسے نور کے ناشتے کی ترغیب سے تو بچا لیتی ہے مگر اس شور و شر میں وہ اپنی کئی ضروری چیزیں، کئی مسرتیں اور خوابِ عرش پر ہی بھول آتا ہے۔ بنی نوعِ انسان تمام تر شعوری اور ارادی قوتوں کے باوجود، ازلی طاقت سے برسرِ پیکار رہنے کے سبب اپنی مسرتوں اور خوابوں سے محروم ہے۔ اس پامال موضوع کو راشد نے جدید زندگی کے استعاراتی حوالوں سے بڑی خوبصورتی اور فن کاری سے بیان کیا ہے۔

ہمیں یہ خبر تھی بیان و حرف کی خو اسے
ہمیں یہ خبر تھی کہ اپنی صوتِ گلو اسے
ہے ہر ایک شے سے عزیز تر
ہمیں اور کتنے ہی کام تھے (تمھیں یاد ہے؟)
ابھی پاسپورٹ لیے نہ تھے
ابھی ریزگاری کا انتظار تھا
سوٹ کیس بھی ہم نے بند کیے نہ تھے
اسے ضد کہ نور کے ناشتے میں شریک ہوں
وہ تمام ناشتہ
اپنے آپ کی گفتگو میں لگا رہا
''ہے مجھے زمیں کے لیے خلیفہ کی جستجو
کوئی نیک خو
جو مرا ہی عکس ہو ہو بہو''
تو امیدواروں کے نام ہم نے لکھا دیے
اور اپنا نام بھی ساتھ ان کے بڑھا دیا!
''مری آرزو ہے شجر حجر
مرہ راہ میں شب و روز
سجدہ گزار ہوں......
مری آرزو ہے کہ خشک و تر
مری آرزو میں نزار ہوں......
مری آرزو ہے کہ خیر و شر
مرے آستاں پہ نثار ہوں......
مری آرزو......مری آرزو......''

شجر و حجر تھے نہ خشک و تر
نہ ہمیں تھی مستی خیر و شر
ہمیں کیا خبر؟

(''ہمیں کیا خبر'' کی سادگی، معصومیت اور تجاہلِ عارفانہ ملاحظہ کیجیے)

تو تمام ناشتہ چپ رہے
وہ جو گفتگو کا دھنی تھا
آپ ہی گفتگو میں لگا رہا!
بڑی بھاگ دوڑ میں
ہم جہاز پکڑ سکے
اسی انتشار میں کتنی چیزیں
ہماری عرش پہ رہ گئیں
وہ تمام عشق...... وہ حوصلے
وہ مسرتیں...... وہ تمام خواب
جو سوٹ کیسوں میں بند تھے!

ڈاکٹر آفتاب احمد نے آخری دور میں راشد کے سماجی ذمہ داری کے احساس سے نکل کر ''تنگ نائے ذات'' کی طرف رجوع کرنے کے رجحان میں کارفرما داخلی اور خارجی عوامل تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ تسلیم کرتے ہیں کہ اس سلسلے میں وثوق سے کچھ کہنا ممکن نہیں تاہم وہ اس کا سراغ، راشد کے بیرونِ ملک طویل قیام میں بھی دیکھتے ہیں۔(۸) مگر ان کے آخری دور کی نظموں کو سماجی ذمہ داری کے احساس سے خالی قرار دینا محلِ نظر ہے۔ اس لیے کہ سماجی ذمہ داری بھی دو قسم کی ہوتی ہے، ایک تو وہ جس کا اظہار ہم اپنے اردگرد کی سیاسی، تہذیبی، معاشی اور معاشرتی صورتِ حال میں دامے، درمے، سخنے، شامل ہو کر کرتے ہیں۔ چنانچہ راشد کی ابتدائی دور کی نظمیں، خصوصاً دوسرے اور تیسرے مجموعے میں شامل نظمیں ان کے اسی سماجی شعور کا اظہار کرتی ہیں۔ دوسرا سماجی شعور زیادہ گہرا اور فلسفیانہ نوعیت کا حامل ہے جس کے تحت ہم زندگی کے بنیادی

سوالوں سے آنکھیں چار کرتے ہیں اور فرد اور اجتماع کے مابین ربط و تعلق کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ کائنات میں انسان کے مقام، اس کے مقاصد و محرکات کے بارے میں بھی سوچ بچار کرتے ہیں کیوں کہ سماج کی بنیادی اکائی تو بہرحال فرد ہی ٹھہرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام عملی اور اطلاقی علوم اپنی آخری حد پر جا کر ام العلوم یعنی فلسفے سے مل جاتے ہیں۔ راشد کے ہاں بھی یہ ذہنی ارتقا پوری وضاحت سے نمودار ہوتا ہے۔ ان کے آخری دور کی نظمیں آفاقی موضوعات کی حامل ہیں۔ نیز قنوطیت ان کی بعض نظموں کا مزاج ضرور محسوس ہوتا ہے مگر غالب طرزِ فکر نہیں ہے۔ اس کے برعکس ان کی رجائیت کی طرف واضح جھکاؤ نظر آتا ہے۔ ''اے سمندر''، ''مریل گدھے''، ''یارانِ سرِ پل'' اور ''طوفان اور کرن'' جیسی نظمیں ان کے رجائی تصور کی تصدیق کرتی ہیں۔

راشد کی شاعری پر ہیئت اور اُسلوب کے حوالے سے سب سے بڑا الزام ابہام کا ہے۔ الزام تو اور بھی کئی ہیں، مگر ان کی حیثیت اس فطری ردِ عمل کی سی ہے جو ہر نئے تجربے کے بعد بنی آدم سے ہمیشہ سرزد ہوتا آیا ہے۔ البتہ ابہام کا الزام ایسا ہے جس پر سنجیدگی سے غور کرنا ضروری ہے۔ خود ن۔م۔راشد نے اپنے مضامین و مقالات اور دیباچوں میں اس کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔(۹) سچ تو یہ ہے کہ ابہام ایک اضافی اصطلاح ہے اور ہر شخص کے لیے اس کے معنی اور سطح مختلف ہو سکتے ہیں اور دوسری بات یہ کہ زندگی کی نازک، گہری اور برتر حقیقتیں وضاحتوں میں نہیں ابہام ہی میں ملتی ہیں اور یہی راشد کا موضوع ہیں۔ وہ معانی کی ان پریوں کی تلاش میں مسلسل سرگرداں رہے ہیں جو سمندروں کی تہ میں رکھے صندوق میں پڑی ڈبیہ میں بند ہیں اور جن کے گرد لفظوں کی راتوں کا پہرا ہے۔ تمنائے وصلِ معنی میں بھٹکتے ہوئے لفظ منزل کا نہیں تلاش کا پیغام دیتے ہیں مگر یہ تلاش لغوی اور مجازی معنی تک محدود نہیں۔ یہ اس پورے اور ہمہ گیر معنی کی تلاش ہے جو زندگی کی کلیت کو محیط ہے۔ اور صاف ظاہر ہے کہ یہ لامحدود کی تلاش ہے۔ لامحدود کو محدود کے ذریعے بیان کرنا تو ناممکنات میں سے ہے ہی مگر لامحدود کی تلاش کو بھی الفاظ کی حدود میں سمو دینا کہاں ممکن ہے؟ اگر کوئی اس کا دعویٰ کرتا ہے تو وہ اپنی تلاش کے منشور اور اس کے وقار سے روگردانی کرتا ہے۔ یوں ابہام دراصل ارتقا کا اشارا ہے۔ اس ارتقا کا جس میں

عشق کا مقصود و منتہا یہ ہے کہ باطن کی صدا گونج اٹھے اور فن کے کوزے خود اپنی ہی نقش گری کے وسیلے ہیں۔ یہ نقش بن بن کر بگڑتے ہیں اور رقص و رفتار سے نغمہ و صوت و اشعار تک ایک جادۂ پرکار ہے جو حسن کوزہ گر کی منزل بھی ہے اور نقطۂ آغاز بھی۔ یہ گمان کے ممکن کا تعاقب ہے جو بقائے موہوم کے کھلے راستوں سے آگے ہے اور جو انسان کا حقیقی مقام ہے۔ ن۔م۔راشد کی شاعری زمان و مکاں کے ان تصورات پر بنیاد رکھتی ہے جو ٹھوس اور مادّی نہیں، سیال اور غیر مادّی ہیں۔ وقت لکیر نہیں جس پر حال، ماضی اور مستقبل یکے بعد دیگرے دکھائی دیتے ہیں، یہ ایک دائرے کا سفر ہے جو لحہ بہ لحہ پھیلتا چلا جا رہا ہے اور اس پھیلاؤ کے نتیجے میں فہم و دانش کے نئے نئے افق ہویدا ہوتے رہتے ہیں۔ زندگی ہر لمحہ ایک نئے امکان کی زد میں ہے۔ راشد کی شاعری انھی امکانات کی نقش گر ہے اور ایک ازل گیر و ابد تاب خواب کا تسلسل ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی، راشد کا ذہنی ارتقا، مشمولہ ن۔م۔راشد۔ایک مطالعہ، (مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی)، اُسلوب، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۶۲

۲۔ وارث علوی، ن۔م۔راشد کی شاعری، مشمولہ ن۔م۔راشد۔ایک مطالعہ، (مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی)، اُسلوب، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۱۲۹

۳۔ میرا جی، راشد کی تین نظمیں، تجزیاتی مطالعہ، مشمولہ ن۔م۔راشد۔ایک مطالعہ، (مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی)، اُسلوب، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۲۰۶

۴۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن، نئے آدمی کا خواب، اظہار سنز، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۱۶

۵۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، ن۔م۔راشد۔شاعر اور شخص، دانیال کراچی، ص ۶۸

۶۔ ایضاً، ص ۷۶

۷۔ ایضاً، ص ۷۸

۸۔ ایضاً، ص ۸۹۔۹۱

۹۔ ن۔م۔راشد، مقالات، مرتبہ شیما مجید، الحمرا، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء

فیض کی مقبولیت کے اسباب

کسی بھی شاعر یا ادیب کی تفہیم کے لیے اس کی شخصیت، سوانح، نظریاتی و سیاسی افکار اور اس کے عہد کے نمایاں رجحانات کا مطالعہ بہت مفید ثابت ہوتا ہے۔ اس مطالعہ کی مدد سے اس کے فنی شعور کی ارتقائی تاریخ معلوم کی جاسکتی ہے، اس کے افکار و نظریات کا ماخذ دریافت کیا جاسکتا ہے اور اس ماحول تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے جو اس کے مخصوص نظریات کی نمود و پرداخت میں معاون ثابت ہوتا رہا یا اس سے متضاد صورت پیش آئی۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ درست ہیں اور ان کی اہمیت اور افادیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ایک مخصوص مدت گزرنے کے بعد یہ تمام معلومات جہاں کسی فن کار کی زندگی کے پوشیدہ گوشوں کو بے نقاب کرتی ہیں وہاں اس کے فن پر ایک ایسا حجاب بھی ڈال دیتی ہیں جو اس کی حقیقی معنویت کو اجاگر نہیں ہونے دیتا۔ اس کی فنی روح سے ہم کلام ہونا دشوار ہو جاتا ہے اور اس نبض پر ہاتھ نہیں پڑتا جس میں فن کی دھڑکن سنائی دے۔

فیض احمد فیض کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی معاملہ پیش آیا ہے۔ وہ گزشتہ صدی کے نصف آخر میں اُردو ادب کی سب سے مقبول ہستی ثابت ہوئے۔ انھیں اپنی زندگی ہی میں مداحوں اور پرستاروں کی ایک کثیر تعداد میسر آئی جنھوں نے انھیں عقیدت و محبت کے بلند ترین استھان پر لا بٹھایا۔ وہ ایک دیوتا کی طرح چاہے گئے۔ ان کی شاعری کو آسمانی اور الہامی قرار دیا گیا۔ انھیں ایک دل نشیں شاعر ہی نہیں، فکری امام کی مسند بھی سونپ دی گئی اور وہ نوجوانوں سے لے کر بزرگوں تک ہر نسل اور ہر طبقے میں پسندیدگی کی نظر سے دیکھے گئے۔ ظاہر ہے ایسی مقبولیت اور ہر دلعزیزی کا ایک ردِعمل بھی ہوتا ہے۔ فیض کے سلسلے میں بھی یہ ردِعمل منظرِ عام پر آیا۔ سنجیدہ اور ثقہ حضرات

نے ان کی زبان و بیان کی غلطیوں پر سخت گرفت کی۔ عروض کی کوتاہیوں کی نشاندہی کی گئی۔ فکری مخالفین نے موضوعات کو نشانۂ تنقید بنایا۔ ان کی ذاتی زندگی اور طرزِ بود و باش پر طعن و تشنیع کے تیر برسائے گئے۔ ان کی سیاسی و نظریاتی وابستگی تو مسلسل مخالفت کا سبب رہی۔ غرض یہ کہ فیض صاحب کی زندگی کے یہ پہلو ان کی شاعری سے پیہم دست و گریباں رہے اور اس ساری مناقشت اور خصومت میں یہ بات ہمیشہ الجھی ہی رہی کہ فیض کی شاعری میں وہ کیا بات تھی جسے اس قدر پذیرائی اور مقبولیت حاصل ہوئی۔

کیا یہ فیض کی شخصیت کا سحر تھا جس نے دلوں پر حکمرانی کی؟ جو لوگ ان سے قریب رہے ہیں وہ جانتے ہیں کہ فیض صاحب کی شخصیت میں محبوبیت اور دلنوازی کا عنصر بہت نمایاں تھا۔ ان کے لب و لہجے کی شیرینی، طبیعت کی نرمی اور گداز اور تہذیب و شائستگی کی گھلاوٹ نے ان کی شخصیت کو ایسا رس اور جاذبیت عطا کر دی تھی جس نے ان کے احباب اور مداحین کے دل موہ لیے تھے۔ لیکن یہ بات ماننے کو جی نہیں چاہتا کہ فیض کا فن صرف ان کی شخصیت کے طلسمِ جمال کا عکس تھا اس لیے کہ ان کے مداحوں میں تو وہ لوگ بھی شامل تھے اور ہیں جو ان سے کبھی بالمشافہ ملاقات نہیں کر پائے۔ یوں بھی شخصیات کا طلسم تو ان کے رخصت ہوتے ہی ٹوٹ جاتا ہے مگر فیض کے سلسلے میں یہ بات نہیں کہی جاسکتی۔

تو کیا فیض کی مقبولیت کا سبب اشتراکیت سے ان کی وابستگی تھی؟ مگر اس دور میں اور بھی بہت سے شاعر اس نظریئے سے وابستہ تھے اور اشتراکی فلسفہ و فکر کو شاعری کے ذریعے پیش کر رہے تھے۔ مجاز، جذبی، مجروح، احمد ندیم قاسمی، ساحر اور علی سردار جعفری کے نام اس کی مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اس حوالے سے فیض کو اولیت حاصل ہے نہ انفرادیت۔

فکر نہیں تو فن ان کی پہچان بنا؟ لازم ہے کہ ان فنی وسیلوں کو ایک نظر دیکھ لیا جائے جنھوں نے فیض کو کمالِ فن عطا کیا۔ یہ وسیلے بھی کچھ نئے نہ تھے۔ فیض کے اُسلوب میں ہمیں کلاسیکی روایات کا گہرا رچاؤ ملتا ہے۔ فیض نے ایک طرف تو حافظ سے ''شیریں دہنی'' مستعار لی ہے جو ''شاہ شمشاد قداں، خسرو شیریں دہناں'' جیسے مصرعوں سے ماخوذ ہے اور دوسری طرف مغربی شاعری کے موضوعات کو بڑے تخلیقی انداز میں اپنی شاعری میں کھپایا ہے۔ یہاں انگریزی شاعر

ولیم بلیک کی ایک نظم یاد آتی ہے:

this spotted light:

this night beaten morn

مگر فیض کا ''یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر'' اس طرح کلاسیکی لب و لہجے سے ہم آہنگ ہے، کہ خود انھی کے دل سے اٹھی ہوئی صدا معلوم ہوتی ہے۔ لیکن فیض کی مقبولیت کا سبب یہی نہیں۔

فیض کے کلام کا شروع سے لے کر آخر تک جائزہ لیں تو ایک بات جو تسلسل اور قوت کے ساتھ سامنے آتی ہے وہ ان کی شاعری کا لہجہ ہے۔ انھوں نے اُردو اور فارسی غزل سے وہ جوہر اُڑا لیا تھا جو اُردو شاعری کو دوسری زبانوں کے ادب سے ممتاز کرتا ہے اور جس میں ایک گہرا کربِ اندروں، ایک دبی دبی سی ٹیس کی لذت، ایک مدھم سلگتا ہوا سوز، ایک دل کی لگی کا اجالا سا ملتا ہے جسے ہمارے ہاں بالعموم تغزل کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ تغزل محض ایک مجرد کیفیت نہیں، اس کے بھی کچھ وسیلے ہیں۔ استعارے اور علامتیں، تصویریں اور تمثیلیں، خیال سے مل کر انسانی جذبہ و احساس پر اس طرح اثر انداز ہوتے ہیں کہ ان کے اثر کو ایک دوسرے سے جدا جدا کر کے دیکھا اور پہچانا نہیں جاتا۔ یہ سب چیزیں مل جل کر ایک طلسمی فضا تیار کرتی ہیں جن سے فکر و احساس میں ایک خاص نوعیت کی لرزش پیدا ہوتی ہے۔ فنکار کا کمال یہ ہے کہ یہ لرزش، یہ سنسنی ایک عارضی ہیجانی کیفیت ثابت نہ ہو بلکہ اس کے الفاظ میں ایسی گرفت ہو کہ دور تک اور دیر تک مؤثر رہے۔ یہ شعر دیکھیے:

اس تن کی طرف دیکھو جو قتل گہ دل ہے
کیا رکھا ہے مقتل میں اے چشم تماشائی

کب ٹھہرے گا درد اے دل! کب رات بسر ہوگی
سنتے تھے وہ آئیں گے، سنتے تھے سحر ہوگی

عشق میں کیا ہے غم کے علاوہ
اے خواجۂ من کچھ اس سے زیادہ

فیض نے جدید فکر کو کلاسیکی علائم و رموز کے پیرائے میں اس طرح بیان کیا کہ عام سی بات

بھی ایک خیال انگیز مبہم سی دھند میں لپٹ کر پیچیدہ، تہ دار اور گہری ہوگئی۔ ابہام ایک ایسی صفت ہے جسے فکر و فلسفہ میں تو بجا طور پر ناپسندیدہ قرار دیا جاتا ہے مگر شاعری میں ابہام خیال انگیزی کا اہم وسیلہ قرار پاتا ہے۔ مبہم تصورات خاص طور پر، جب وہ جمال آفریں لب و لہجے میں پیش کیے جائیں، انسانی جذبات و احساسات پر اپنی اپنی توفیق کے مطابق امکانات کی ایک نئی اور وسیع دنیا کا در کھول دیتے ہیں۔ دبی ہوئی آرزوئیں، پرکٹی امنگیں، خفتہ رجحانات، پامال جذبات اور ٹھٹھرے ہوئے افکار، اس ابہام کی دھندلاہٹ میں انگڑائی لے کر بیدار ہوتے ہیں اور اپنی اپنی سطح پر ایک نئی دنیا کی تعمیر کرتے ہیں۔ اپنے خیال و خواب کی آدرشی دنیا جو شعور کے پس پردہ کہیں محوِ خواب تھی۔ یہ اپنے ہی گم شدہ ہمزاد سے ملاقات کی تقریب ہے۔ فن میں آفاقی قدر تبھی پیدا ہوتی ہے جب کوئی فن پارہ یہ تقریبِ ملاقات ہر دور اور ہر زمانے میں پیدا کرنے پر قادر ہو۔ فیض کے ہاں غزلیں تو اس جمالیاتی تحریک سے لبریز ہیں ہی، مگر ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے نظموں میں بھی ایسا تغزل اور دل کے تاروں کو مرتعش کر دینے والی کیفیت سمودی ہے جو ان کی نظموں کو ان کے موضوع سے بھی بڑا بنا دیتی ہے۔

نظم ایک خیال کو مرتب صورت میں پیش کرتی ہے۔ اس کی تفہیم کے لیے ہم نظم کے معانی کو اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہر بڑے شاعر کے شعر یا نظم کی تفہیم کے کئی وسیلے، سمتیں اور جہتیں ہو سکتی ہیں۔ پڑھنے والا اسے شاعر کے سیاسی و سماجی ماحول سے مربوط کر کے دیکھتا ہے یا خود اپنی سوچ کے کسی پہلو کے حوالے سے اس کی تشریح و تعبیر کرتا ہے۔ یوں ایک نظم مختلف سطح یا ذہن کے قاری کے لیے ایک مختلف معنویت کی حامل ہو سکتی ہے۔ لیکن ایک چیز ایسی بھی ہے جو نظم کو اس کے معانی سے جدا کر کے اس کی تحسین و تاثر پذیری کا باعث بنتی ہے۔ یہ وہ مجموعی کیفیت یا فضا بندی ہے جو شاعر اپنے فنی کمال سے نظم میں پیدا کرتا ہے اور ایک اسے ایک مخصوص تاثر کا حامل بناتا ہے۔ شمس الرحمان فاروقی کے الفاظ میں:

''فیض نے غزل میں کلاسیکی رنگ کو جس طرح زندہ کیا وہ ہماری شاعری کا ایک روشن باب ہے۔ ان کی غزل میں اُردو غزل کی وہ تہذیب بول رہی ہے جس میں مضمون آفرینی اور کیفیات کا عمل دخل تھا۔ فیض کے ہاں کیفیت کا جادو نظموں میں

بڑھ چڑھ کر بولتا ہے۔"

(شمس الرحمان فاروقی، فیض اور کلاسیکی غزل، مشمولہ فیض احمد فیض، مرتبہ شاہد ماہلی، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۴۳۹)

فیض کی نظموں میں ایک ایسا آہنگ ہے جو دل کی دھڑکن کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ فیض نے اپنی نظموں کی اندرونی ترکیب میں ایسی غنائیت رکھی ہے جو قافیے ردیف کی عدم موجودگی میں بھی نغمے کا سماں باندھ دیتی ہے۔ "واسوخت"، "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" اور "دعا" جیسی نظمیں اس خوبی کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ایک اور نظم "فرشِ نومیدیٔ دیدار" کے چند مصرعے دیکھیے۔ کیسے شاعر نے تجریدی تصورات کو ساکت تصویروں کے ذریعے زندہ کر دیا ہے۔

دیکھنے کی تو کسے تاب ہے لیکن اب تک
جب بھی اس راہ سے گزرو تو کسی دکھ کی کسک
ٹوکتی ہے کہ وہ دروازہ کھلا ہے اب بھی
اور اس صحن میں ہر سو یونہی پہلے کی طرح
فرشِ نومیدیٔ دیدار بچھا ہے اب بھی
اور کہیں یاد کسی دل زدہ بچے کی طرح
ہاتھ پھیلائے ہوئے بیٹھی ہے فریاد کناں

یا نظم "آج اک حرف کو پھر ڈھونڈتا پھرتا ہے خیال" کے مصرعے دیکھیے:

آج اک حرف کو پھر ڈھونڈتا پھرتا ہے خیال
مدھ بھرا حرف کوئی، زہر بھرا حرف کوئی
دل نشیں حرف کوئی، قہر بھرا حرف کوئی
حرفِ الفت کوئی دلدارِ نظر ہو جیسے
جس سے ملتی ہو نظر بوسۂ لب کی صورت
اتنا روشن کہ سرِ موجۂ زر ہو جیسے
صحبتِ یار میں آغازِ طرب کی صورت

یہ مصرعے ایک خاص کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ اس کیفیت کا سراغ لگاتے ہوئے شکیل الرحمان لکھتے ہیں:

"غنائیت (Lyricism) مغربی ہوتی ہے اور نہ مشرقی۔ یہ تو شخصیت کے آہنگ کی سیال صورت ہے جو تحریر میں جذب ہو کر تحریر کا آہنگ بن جاتی ہے۔ شاعر کے تغزل کو مشرق کا تغزل اور اس کی غنائیت کو مغرب کی غنائیت سے تعبیر کرتے ہوئے عموماً اس کی شخصیت کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے جو روایات اور اقدار کی آمیزش اور آویزش کے ایک پر اسرار عمل سے گزر کر اپنے منفرد مزاج اور اپنے جمالیاتی فکر و نظر کے ساتھ ابھرتی ہے۔ فیض کی شخصیت کا معاملہ یہ ہے کہ یہ تغزل اور غنائیت کی بہتر آمیزش کے بعد جلوہ گر ہوئی ہے۔ ان کے کلام میں تغزل اور غنائیت کا جو سحر ملتا ہے وہ ان کی شخصیت کے آہنگ کی دین ہے۔"

(شکیل الرحمان، فیض کی جمالیات، مشمولہ فیض احمد فیض، مرتبہ شاہد ماہلی، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۲۰۵)

فیض کی شاعری کے جمال کا مرکز ڈھونڈنے کی کوشش کریں تو ایک بات اور بھی سامنے آتی ہے اور وہ ہے ان کے ہاں ہر لہجے اور ہر کیفیت کے پس پردہ ایک دھیما دھیما غم اور مستقل اداسی۔ فیض کی شخصیت کا یہ آہنگ اور اس کی شاعری کا طلسم اس تصورِ غم سے وابستہ ہے جو مشرقی تہذیبوں کی مشترک اساس رہا ہے۔ مشرقی مزاج میں نشاط و مسرت کی اجارہ داری کم اور اندوہ و الم کی کارفرمائی زیادہ رہی ہے۔ یہاں تک کہ ان معاشروں میں خوشی کو بھی خوشی کی طرح منانے کا رواج نہیں رہا۔ یہ تہذیب آنسوؤں سے بھیگے ہوئے دامن اور آہوں سے سلگتے ہوئے سینے سے لپٹ کر جینے کا چلن سیکھتی ہے۔ یہاں تسکین سے زیادہ تشنگی عزیز رہتی ہے اور وصل سے بڑھ کر فراق تحییج انگیخت کا باعث بنتا ہے۔ تجزیۂ نفس کے ماہرین اس کی کوئی وجہ بھی بیان کریں، مگر یہ سچ ہے کہ مشرقی دل و دماغ پر احساسِ غم کی حکمرانی رہی ہے۔ غم کے اس تصور کو کبھی مجاز سے منسوب کیا گیا تو کبھی حقیقت کا زینہ قرار دیا گیا۔ یہ کبھی جبر کا نتیجہ سمجھا گیا تو کبھی اختیار کا انتخاب گردانا گیا۔ کبھی محبوب کی دوری تو کبھی بیگانگی اس کا سبب بنی لیکن یہ طے ہے کہ نہ صرف فارسی اور اُردو بلکہ پاکستان کی علاقائی زبانوں کی شاعری کی روح اسی تصور کی مٹھی میں بند رہی ہے۔

اس احساسِ غم کی کوئی منطقی توجیہ بیان کرنا سہل نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ اس کی کوئی منطقی توجیہ ہو بھی نہیں سکتی۔ ہوسکتا ہے کہ یہ ایشیائی خطوں کے موسم اور آب و ہوا کا اثر ہو، یا پھر ممکن ہے کہ ایک طویل عرصہ ملوکیت اور جبر کی گھٹن میں رہنے سے اس خطے کے باشندوں میں کوئی ایسی کیمیائی یا جینیاتی تبدیلی پیدا ہوگئی ہو جو اسے خوشی کے تصور سے خوف زدہ رکھتی ہے اور یوں مسلسل ایک نامعلوم خوف کی جکڑن میں رہنے سے طبیعتوں میں ایک طرح کی ملال آمیز کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ وجہ خواہ کچھ بھی ہو، مگر مشرقی ممالک اور بالخصوص جنوبی ایشیا کے عوام اپنے اس احساسِ الم کا تزکیہ اور ترفع اپنے فن کے ذریعے کرتے ہیں۔ موسیقی ہو یا شاعری، غم کے نغمے ہمیشہ دلوں پر زیادہ گہرا اثر کرتے ہیں۔ فیض کی شاعری پر اول تا آخر اسی نامعلوم سے احساسِ غم کی حکمرانی رہی ہے۔ ''نقشِ فریادی'' سے لے کر ''مرے دل مرے مسافر'' اور ''غبارِ ایام'' تک فیض کی شاعری بڑے غیر محسوس طریقے سے ایک نامعلوم غم کی آنچ پر سلگتی اور دکھتی ہوئی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اس دکھن نے ان کے ہاں جو نشاطِ کرب والم کا ہنگام برپا کیا ہے اس سے بے تعلق رہنا دشوار ہے۔ شاید یہی اس تاثیر کا راز ہے جو فیض کو پرانا نہیں ہونے دیتا۔

نہ جانے کس لیے امیدوار بیٹھا ہوں
اک ایسی راہ پہ جو تیری راہگزر بھی نہیں
اور کچھ دیر نہ گزرے شبِ فرقت سے کہو
دل بھی کم دکھتا ہے وہ یاد بھی کم آتے ہیں
غمِ جہاں ہو، غمِ یار ہو کہ تیرِ ستم
جو آئے، آئے کہ ہم دل کشادہ رکھتے ہیں
گو سب حسرتیں جو خوں ہوئی ہیں تن کے مقتل میں
مرے قاتل، حسابِ خوں بہا ایسے نہیں ہوتا
تجھے پکارا ہے بے ارادہ
جو دل دکھا ہے بہت زیادہ

کس طرح پاک ہو بے آرزو لمحوں کا حساب
درد آیا نہیں دربار سجانے کب سے
قریب آ اے مہِ شبِ غم، نظر پہ کھلتا نہیں کچھ اس دم
کہ دل پہ کس کس کا نقش باقی ہے، کون سے نام بجھ گئے ہیں

ان کی نظموں میں بھی یہی اداس کیفیت اپنے سارے شیڈز اور دھوپ چھاؤں کی کیفیت کے ساتھ اجاگر ہوتی ہے۔ یہ اداسی کہیں کہیں مایوسی کی ہلکی ہلکی چبھن کی صورت ابھرتی ہے۔ خاص طور پر آخری دور کی نظموں میں ان کے لہجے میں قنوطیت اور احساسِ زیاں کا بوجھل پن بار بار نمایاں ہوتا ہے۔ نہ جانے یہ مایوسی اپنے نظریات کی عملی صورت کو بکھرتا ہوا دیکھ کر پیدا ہوئی تھی یا عمر کے آخری حصے میں جنم لینے والے رائگانی کے اس عمومی احساس کا نتیجہ تھی جو ہر حساس دل کو اپنی مٹھی میں جکڑ لیتا ہے۔ ''غبارِ ایام'' کی کم و بیش تمام نظمیں اسی قدرے انفعالی کیفیت سے لبریز ہیں۔ ''تم ہی کہو کیا کرنا ہے''، ''عشق اپنے مجرموں کو پابجولاں لے چلا''، ''اس وقت تو یوں لگتا ہے''، ''ہجر کی راکھ اور وصال کے پھول''، ''یہ کس دیارِ عدم میں.....'' اور ''آج شب کوئی نہیں ہے'' ایک اتھاہ اداسی اور بے کنار تنہائی کے سناٹوں کی ترجمان ہیں:

لوٹ کر آ کے دیکھا تو پھولوں کا رنگ
جو کبھی سرخ تھا، زرد ہی زرد ہے
اپنا پہلو ٹٹولا تو ایسا لگا
دل جہاں تھا وہاں درد ہی درد ہے

(عشق اپنے مجرموں کو پابجولاں لے چلا)

احساس کی شدت تو ہر شاعر و فنکار کو نصیب ہوتی ہے بلکہ غیر شاعر کو بھی ملتی ہے لیکن اس شدت کو بھرپور طور پر اپنے شعر میں یوں سمو دینا کہ وہ اس شعر کی روح بن کر لافانی ہو جائے، کسی بڑے شاعر کا ہی کمال ہے۔ کہتے ہیں کہ ہر انسان کے جسمانی وجود سے مثبت، منفی یا ان دونوں کی امتزاجی کیفیت کی حامل لہریں نکلتی ہیں، جو اس وجود کے اردگرد ایک ہالہ قائم کر لیتی ہیں اور اس کے قریب آنے والوں پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ لگتا ہے کہ ایسا ہی ایک ہالہ شعر کے اردگرد بھی قائم

ہوتا ہے۔ جو زبان اور خیال یا موضوع اور معروض کی بحث میں پڑے بغیر ایک لمحے میں سننے یا پڑھنے والے کی ہستی میں اتر کر اپنا مقام و مرتبہ متعین کر لیتا ہے۔ تجزیاتی مزاج کے لوگ بعد میں شعر کی چیر پھاڑ کر کے معلوم کرتے ہیں کہ یہ تاثیر موضوع کی بلندی، گہرائی اور آفاقیت کا نتیجہ ہے یا لفظوں کی نشست و برخاست، محاورہ و روزمرہ کی چھان پھٹک، ایہام و کنایہ کی بازی گری، فصاحت و بلاغت کی ہنرمندی، علائم و رموز کی کاری گری اور تشبیہ و استعارہ کی رنگ آمیزی کی عطا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ شعر کی تاثیر ماپنے کے لیے اس کے پیکر اور روح کو جدا جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ پیکر اور روح کی یہ محویت شعر کے طلسم کا راز فاش کرنے کی بجائے اسے اور گھمبیر بنا دیتی ہے۔ شاعری کا حسن، اس موہوم سے نقطۂ اتصال پر جنم لیتا ہے جہاں لفظ اور خیال کی دوئی، غیر محسوس اور ناقابل مشاہدہ تخلیقی عمل سے گزر کر ایک ایسی وحدت میں تبدیل ہو جاتی ہے جس سے بیک وقت لطف و مسرت کی سرشاری بھی پھوٹتی ہے اور فکر و احساس کی روشنی بھی۔ ایک اچھا شعر بے اختیار آپ کے اندر کے کسی نہ کسی سائے کو اجالے میں بدل دیتا ہے۔ کسی نہ کسی تار میں پوشیدہ نغمے کو چھیڑ دیتا ہے۔ کسی نہ کسی سمت میں مسافرت اختیار کرنے پر مجبور کر دیتا ہے، کوئی نہ کوئی طلسمی عمل ایسا ضرور ہوتا ہے کہ اچھا شعر سننے کے بعد انسان ویسا نہیں رہتا جیسا اسے سننے سے پہلے تھا۔ اس کے اندر ایک بیداری جنم لیتی ہے، فکر اڑان بھرتی ہے، احساس کروٹ بدلتا ہے، قلب گداز ہوتا ہے۔ اور اگر یہ سب کچھ نہیں ہوتا تو شاعری ترکھان کی دکان ہو سکتی ہے، لوہار کی بھٹی ہو سکتی ہے، فلسفے کی کتاب ہو سکتی ہے، اخبار کا رنگین صفحہ ہو سکتی ہے مگر جزو پیغمبری نہیں ہو سکتی۔ فیض کے بارے میں یہ بات یقین سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ ترکھان یا لوہار تھے نہ فلسفی اور صحافی۔ وہ شاعر تھے۔ سچے اور اصلی شاعر۔

منیر نیازی کی طلسمی کائناتِ شعر

منیر نیازی ایک مٹتے اور تیزی سے تبدیل ہوتے ہوئے عہد کے احساسِ الم اور کربناک تحیر کی آواز تھا۔ کوئی شاعر یا تخلیق کار خواہ مروجہ معنوں میں عہد کی ترجمانی کرے یا نہ کرے مگر اس کے فکر و خیال میں اجتماعی شعور و لاشعور کا آسیب ضرور ہوتا ہے۔ منیر نیازی کے ہاں بھی اس آسیب کی کئی شکلیں اور کئی آوازیں ہیں۔ اس کی شاعری ہنگامی واقعات اور لمحۂ موجود کی جانی پہچانی صورتِ حال کو پیش نہیں کرتی بلکہ ان تمام چیزوں کو اپنی شدتِ احساس کے نم سے گوندھ کر ایک نئی صورت عطا کرتی ہے۔ اس کے چاک پر جو شکلیں ڈھلتی ہیں، وہ اس کی اپنی داخلی اور نجی وارداتِ شعری کے الاؤ سے نکلتی ہیں۔ اور تخلیقی عمل اس کے سوا اور ہے بھی کیا؟

منیر نیازی کی شاعری نے ایک عہد کی ناتوانی، فنا پذیری اور شکست خوردگی کو جس طرح تخلیقی سطح پر بیان کیا ہے وہ اسی کا حصہ ہے۔ اس کے ہاں زندگی کے سیاسی، معاشرتی اور فکری مسائل کو جوں کا توں بیان کرنے کا رویہ نہیں ملتا۔ اسے واقعات و تجربات سے دلچسپی نہیں بلکہ وہ ان تاثرات و احساسات کو رقم کرتا ہے جو مخصوص واقعات و تجربات کے نتیجے میں زندگی کی مجموعی فضا کا حصہ بنتے ہیں اور اس کی شکست و ریخت اور ترکیب و تعمیر میں شریک ہوتے ہیں۔ منیر کا سیاسی و سماجی شعور کبھی درد و کرب کی لے میں تو کبھی بغاوت و سرکشی کے نعرۂ مستانہ میں ظہور کرتا ہے۔

اس شہرِ سنگ دل کو جلا دینا چاہیے

اور

میری ساری زندگی کو بے ثمر اس نے کیا

یہ دونوں لہجے منیر کے ہاں مل جاتے ہیں مگر درد و کرب کا احساس اس کے باغیانہ جذبے پر حاوی نظر آتا ہے۔ اسے زندگی کے سونے نگر میں خواب بونے کی آرزو بے چین رکھتی ہے۔ اسی لیے وہ ظلم و جبر کی گھٹن سے نجات پا کر ایک نئے شہرِ جمال کی بنا رکھنے کا آرزومند ہے۔ وہ ایک ایسے قریۂ محبت کا تمنائی ہے جہاں زندگی کے تمام مثبت امکانات بروئے کار آسکیں اور انسان ایک برتر سطح کی جمالیاتی فضا میں سانس لے سکے۔ یہ خواب کوئی نیا خواب نہیں، نہ اس آرزو میں کوئی حیران کن انفرادیت اور اچنبھا ہے۔ اصل بات اس ٹریٹمنٹ کی ہے جو شاعر کا فنی کمال اس خواب سے روا رکھتا ہے۔

ایک نگر ایسا بس جائے جس میں نفرت کہیں نہ ہو
آپس میں دھوکا کرنے کی، ظلم کی طاقت کہیں نہ ہو
اس کے مکیں ہوں اور طرح کے، مسکن اور طرح کے ہوں
اس کی ہوائیں اور طرح کی، گلشن اور طرح کے ہوں
پھرتی ہوئی بے چین ہواؤ
میری مدد کو آؤ
اڑتی ہوئی ہمدرد صداؤ
میری مدد کو آؤ
آؤ مل کر اس دنیا کو جنت کی تصویر بنا دیں
امن اور حسن کا خوبِ مسرت آدم کی تقدیر بنا دیں
یہ اک کام ہے جس میں آ کر میرا ہاتھ بٹاؤ

منیر کے ہاں اس شہر کے خواب تو ملتے ہیں، خد و خال نہیں۔ منیر کے احباب کا خیال ہے کہ یہ شہر آرزو ان کے ماضی کی گم گشتہ تصویروں کا البم ہے جو ہجرت کے المناک تجربوں کے اندوہ میں لپٹا ہوا ہے۔ مگر ان کے اشعار کو ان کی ذاتی زندگی کے واقعات و تجربات سے الگ کر کے بھی ان کی معنویت کو سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ بڑے شاعر کا کمال یہی ہے کہ وہ اپنے ہیجانی جذبات و تجربات کی بازیافت بھی یوں کرتا ہے کہ انھیں ایک عالمگیر احساس اور آفاقی ترفع بخش دیتا ہے اور

اس کے ذاتی رنج و ملال انسانی اشتراکِ جذبہ و احساس کی لڑی میں پروئے جاتے ہیں اور یوں ایک بڑے دائرے کی حرکت میں شامل ہو جاتے ہیں۔ منیر کے ہاں بھی ماضی کا آسیب ایک واقعاتی یاد کی نقش گری سے بڑھ کر، خواب و خیال کی سرحد سے جا ملتا ہے۔ یہ ایک ایسے علاقے کی سرحد ہے جہاں ماضی، حال اور مستقبل کی لکیریں معدوم ہو جاتی ہیں اور وقت کا دریائے ناپیدا کنار اپنی ناتمام روانی میں بہتا ہوا نظر آتا ہے۔ وقت، جو تجربات و خیالات کا خالق بھی ہے اور قاتل بھی، امکانات و حادثات کا نقش گر بھی ہے اور ان کے وجود کا عدم بھی۔ منیر کے ہاں ان تمام حقائق کی آگہی ایک گہری گھور اداسی کو جنم دیتی ہے۔ ایک ایسی اداسی جس میں ماضی کی پامالی کا رنج بھی ہے، حال کی نارسائیوں کی کسک بھی اور مستقبل کی بے یقینی کی دہشت بھی۔ منیر کی شاعری ایک جمال انگیز اداسی کی غیر مرئی فضا میں گھری ہوئی ہے۔ اس اداسی کا مرکز تلاش کرنا بے معنی ہے۔ یہ تخلیقیت کی فضا ہے۔ یہ فن کی جنم بھومی کا منظر ہے۔ یہ اداسی ماحول اور واقعات و تجربات کی دین نہیں، دلِ شاعر کی فطرت ہے۔ اسی روزن سے اس کی شاعری میں ماورا کے افق جھانکتے ہیں اور ایسے موسموں کے اکھوے پھوٹتے ہیں جو تجسیم نہیں ہو سکتے۔ یہی بے مثال تجریدی منظر منیر نیازی کے شعری ماحول کو تابندہ اور رنگین تر کرتے ہیں۔

منیر کے ہاں رنگوں کا طلسمی احساس ایک منفرد اور نوکھی فضا بناتا ہے۔ اس نے رنگوں کو ان کے عرفی مفہوم سے الگ کر کے ایک خاص پس منظر میں اجاگر کیا ہے۔ سرخ، سبز، سیاہ، زرد اور جامنی رنگ ان کے ہاں ایک نوزائیدہ مفہوم کی لطافت میں لپٹے ہوئے ملتے ہیں۔ سرخ رنگ سے حنا کا جو تصور روایتی طور پر منسوب ہے، منیر اس سے بھی غافل نہیں ہیں اور حنائی رنگ ان کے ہاں ایک زبردست شعری انگیخت کا باعث بنتا ہے۔ وہ اس رنگ کی معنوی کیفیتوں کے منظر سے مٹ جانے کا باقاعدہ نوحہ کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ نوحہ ایک تہذیبی عمل کی شکست و ریخت کا سوگ بن جاتا ہے۔

حنائی ہاتھ، چق اور چق کے پیچھے
طلسماتِ درخوباں نہیں ہیں
وہ رشتے اب نہیں باقی مکاں میں
نئی تعمیر میں گلیاں نہیں ہیں

منیر نیازی کے ہاں عقیدے اور عقیدت کی جھلک بھی بار بار دکھائی دیتی ہے۔ وہ مذہبی اشاروں اور تلمیحات کے ذریعے ایک مخصوص مابعد الطبیعیاتی فضا بناتے ہیں اور اس سے اپنی فنی و فکری جہت کو ایک نئی توانائی اور تابانی بخشتے ہیں۔ ان کے شعری مجموعوں کے انتساب بھی ان کی مذہبی وابستگی اور مابعد الطبیعیاتی وارفتگی کے غماز ہیں۔ مثلاً ان کی کتاب ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' کا انتساب ''خدا کے نام'' ہے، جس کے ساتھ یہ قرآنی آیت درج ہے:

لا الٰہ الا انت سبحٰنک انی کنت من الظٰلمین ہ

''ماہِ منیر'' کا انتساب رسول کریم ﷺ کے نام ہے۔ جب کہ ''دشمنوں کے درمیان شام'' کا انتساب امام حسین علیہ السّلام کے نام ہے۔ یہ انتساب اس کتاب کے عنوان کی معنویت کو بھی اجاگر کرتا ہے اور دشمن کا لفظ جو ان کی شاعری میں بار بار مختلف مفاہیم کے حوالے سے استعمال ہوتا ہے، اس کے سیاق وسباق کو بھی اجاگر کرتا ہے۔

ایک نظم ''خدا کو اپنے ہم زاد کا انتظار'' دیکھیے!

اداس ہے تو بہت خدایا
کوئی نہ تجھ کو ستانے آیا
وہ سر جو تیرے اجاڑ دل میں
چراغ بن کر چمک رہی ہے
کوئی نہ تجھ کو دکھانے آیا
عجیب حسنِ مہیب جیسی
خلش جو دل میں کھٹک رہی ہے!

اس نظم میں خدا سے خطاب میں راشد کا سا طنز اور طعنہ نہیں، دلسوزی اور ہمدردی ہے۔ اگر چہ منیر نے بھی راشد ہی کی طرح خدا کو کسی ہم زاد و ہم نفس کا منتظر دکھایا ہے۔ منیر کے ہاں مذہب و ایمان کا روایتی اظہار نہیں ملتا البتہ دل میں گہرے اترے ہوئے یقین کی طمانیت اس کے حمدیہ و نعتیہ کلام میں جا بجا دکھائی دیتی ہے۔

میں جو اک برباد ہوں، آباد رکھتا ہے مجھے
دیر تک اسمِ محمدؐ شاد رکھتا ہے مجھے

آخری کتابوں میں منیر کے ہاں اسم محمد ﷺ کی جلوہ گری بار بار ہونے لگی ہے۔ وہ اس نام سے تسکین و آسودگی ہی نہیں حاصل کرتا بلکہ اسے ایک نئے عہد کی بشارتوں کا امین بھی قرار دیتا ہے۔ عہدِ قدیم سے اس کا لگاؤ اس نام سے نسبت کے سبب بھی ہے۔ منیر کا متصوفانہ رجحان ذاتِ محمد ﷺ کے نور سے مستنیر ہوتا ہے اور حق وصداقت کی تڑپ اسے امام حسینؓ کے در تک لے جاتی ہے۔ اس کے ہاں تصوف کی پرانی شعری روایت کا احیا نہیں ہوتا بلکہ ایک نئے زمانے کے نئے صوفیانہ رجحان کا پتا ملتا ہے۔ وہ ذات وصفات کی روشنی سے کسب فیض بھی کرتا ہے اور اقرار وانکار کی ادھیڑبن میں بھی گھرا رہتا ہے۔

آغاز ہی سے اس کے ہاں تمثال گری کے فن سے رغبت کا احساس ملتا ہے۔ اس فن کے پس پردہ اس کی گہری، تیز اور دور بین نگاہ ہے جو اشیا کی ہیئت سے ان کے اسباب وعلل کا کھوج لگانا چاہتی ہے اور ظاہری صورت میں پنہاں غیر مرئی خواص کا ادراک کرنا چاہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ہاں ایک طلسماتی فضا چھائی ہوئی نظر آتی ہے جو پہلے پہل نامانوس اور اجنبی معلوم ہوتی ہے مگر رفتہ رفتہ اپنے حصار میں لے لیتی ہے اور پڑھنے والا اس طلسماتی فضا کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔

اور اس دھندلے جہاں میں نیلے خوابوں کے شجر
اس مقامِ سبز سے نیچے نشیبِ شہر میں
ایک پاکیزہ سفیدی اور گلیوں کے شجر

(شکر پڑیاں کی پہاڑی پر نظم)

نیم، املی کے، سفیدے کے درختوں سے پرے
سبز حرفوں کی طرح کی تتلیاں اڑتی ہوئیں پھولوں، گھروں کے درمیاں
چند خوش، رنگیں مسافر قافلوں اور راستوں اور منزلوں کے درمیاں
اس کتابِ رنگ ونکہت کے علاقوں سے پرے

شہر کی خبروں سے کچھ افسردہ سا ہے دل مرا
فکرِ ہست و بود کی دیوانگی میں مبتلا ہے دل مرا
در سے باہر آ کے دیکھو دور تک میدان میں
گرد اڑاتی پھر رہی ہے پھر تحیر کی ہوا
اس کے آخر پر نگر ہے عصر کے ہیجان میں
اور سارے منظروں پر ایک بے پایاں خلا

(فصلِ بہاراں میں شہر کے فکر)

انھیں سانپوں، بھوتوں اور چڑیلوں کے استعارے بہت عزیز ہیں۔ یہ سانپ، بھوت اور چڑیلیں ان خواہشوں کی تمثیلیں ہیں جو دل و دماغ کے ''خالی مکان'' کو گھیرے رہتی ہیں۔

پیلے منہ اور وحشی آنکھیں
گلے میں زہری ناگ
لب پر سرخ لہو کے دھبے
سر پر جلتی آگ
دل ہے ان بھوتوں کا پایا کوئی
بے آباد مکان
چھوٹی چھوٹی خواہشوں کا
اک لمبا قبرستان

(بھوتوں کی بستی)

منیر نیازی نے زندگی کی حقیقت کو سب سے زیادہ حسِ سماعت کی مدد سے جانا ہے۔ وہ صداؤں اور ان کی غیر موجودگی دونوں سے زبردست شعری تحریک حاصل کرتے ہیں۔ ان کے ہاں مختلف آوازوں کا احساس اور ان کی گونج بہت نمایاں ہے۔ وہ ان آوازوں کو کئی معنی پہناتے اور ان سے مختلف النوع پیغامات وصول کرتے نظر آتے ہیں۔ اکثر خاموشی انھیں دہشت اور خوف میں مبتلا کر دیتی ہے۔ مگر کبھی کبھی آوازیں بھی تنہائی اور خوف کی نقیب بن کر سماعت سے ٹکراتی ہیں۔

ڈراؤنی صداؤں سے بھری ہیں رات کی گپھائیں
ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں
آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں
ہر طرف خاموش گلیاں، زرد رو گونگے مکیں
گلشن کی خموشی تو اب جی کو ڈراتی ہے
عمر بھر شب کے اندھیروں کو صدا دیتے رہو

منیر نیازی کو رات سے گہرا لگاؤ ہے۔ رات کا وقت اسرار، اور اندھیرے کا وقت ہے۔ یہ خود اپنے مقابل ہونے کی گھڑی ہے جو ہر ایک پر کڑی پڑتی ہے۔ لیکن منیر کے ہاں صرف رات کا طلسم ہی نہیں، دوپہر کی سنسانی اور شام کی اداسی کا احساس بھی بار بار نمودار ہوتا ہے۔ دراصل منیر نیازی وقت کے عمل میں حال کو ماضی بنتا دیکھ کر خوف میں مبتلا ہو جاتا ہے اسے ہر شے کے فنا پذیر ہونے کا شدت سے احساس ہے اور وہ ایک ایک لمحے کی گراں باری کو اپنے دل پر سہتا ہے۔ فنا کا خوف اس شدت سے اس پر حملہ آور ہوتا ہے کہ وہ لمحۂ موجود کی دستیاب مسرتوں سے حظ اندوزی سے بھی محروم ہو جاتا ہے اور ایک مستقل آزردگی کی کیفیت اس کے اشعار میں رچی نظر آتی ہے۔ یہی کیفیت منیر نیازی کی شاعری کی انفرادیت ہے۔ وصل و فراق میں یکساں نارسائی کا احساس اور ہر سانس سے پیوست اک احساسِ زیاں اس کے لہجے میں کسک بن کر ابھرتا ہے۔ منیر نیازی کے ہاں سرور و لذت کے لمحات بھی درد کی راگنی چھیڑ دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسے عوام و خواص دونوں میں مقبولیت حاصل رہی ہے۔

اس کے ہاں نسائی حسن ایک بڑا شعری محرک بن کر ابھرتا ہے۔ اس حسن سے کشش و گریز کے عجب متضاد جذبے وابستہ ہیں۔ یہ اسے بے اختیار و بے خود بھی کرتا ہے اور رہ رہ کر چونکا بھی دیتا ہے۔ وہ اس کے بے پناہ ریلے میں بہنے کی خواہش بھی کرتا ہے اور خود کو بار بار تھام بھی لیتا ہے۔ شکوک و بے اعتقادی اس کی زنجیرِ پا بن جاتی ہے۔ مگر یہ محض سماجی روایتی شکوک و بے اعتقادی نہیں۔ اس کے پس پشت اس کا گہرا فلسفیانہ شعور کارفرما ہے۔ اس کے ابتدائی مجموعوں میں دلہنوں کا ذکر بڑے تواتر سے ہوتا ہے۔ میراجی کے ہاں بھی دلہن کا تصور عکس تمنا بن کر نمودار ہوتا ہے مگر منیر نیازی

نے اس تصور کو وہ گہرائی اور معنی خیزی نہیں دی جو میرا جی کے ہاں نظر آتی ہے۔

منیر نیازی لڑکیوں اور دلہنوں کے جمالیاتی تصور سے محظوظ تو ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اس کیف آگیں تجربے کی بے ثباتی سے بھی باخبر ہے۔ وہ لڑکیوں کو کہیں ہرنیوں سے تشبیہ دیتا ہے تو کہیں جادوگرنیوں سے۔ دونوں میں ایک صفت مشترک ہے، ایک جھلک دکھا کر غائب ہو جانا اور پھر ہاتھ نہ آنا۔

منیر کی نارسائی کے پس پشت ایک واقعہ اور بھی ہے اور وہ ہے اس کی انا۔ منیر کے ہاں نرگسیت کا رجحان خاصا نمایاں ہے۔ وہ اپنی ذات، اپنے حال میں مست رہنے والا ایک بے پروا فقیر، ایک جوگی ہے جو اپنی بنسری کی کوک سنتا اور اس کی دھن پر مسحور ہوتا ہے۔ وہ زندگی کے کسی بھی منظر میں پورے طور پر شامل نہیں ہوتا۔ اس کی ذات ایک کوکڑو کی طرح کسی بھی واردات کی آنچ پر پوری نہیں گلتی۔ وہ اپنے وجود کی پوری سچائی کے ساتھ جینے کا تجربہ نہیں کر سکتا۔ ہمیشہ آدھا ادھورا شامل ہوتا ہے۔ نیمے دروں اور نیمے بروں کی کیفیت اس کی ذات میں جو ادھورا پن پیدا کرتی ہے اس کا ادراک اس کی شاعری میں ایک مستقل سوز اور دکھن چھوڑ جاتا ہے۔ وہ تنہا ہے اور اپنی تنہائی سے پوری طرح آگاہ بھی۔ یہ دوہری اذیت ہے جس کا بوجھ صرف فن کے شانے ہی اٹھا سکتے ہیں۔ منیر نیازی کی تنہائی محض فرد کی تنہائی نہیں۔ یہ ایک عہد کی تنہائی ہے جو ایک بڑے تہذیبی خلا کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے اور شعور و آگاہی کی قیمت بھی۔

ے بھی حریفِ دردِ تمنا نہیں ہوئی
اپنے ہی غم کے نشے سے میں سرگراں ہوا

کسی اکیلی شام کی چپ میں
گیت پرانے گا کر دیکھو

ـ سے کی قید گاہ میں بھٹک رہی ہے آتما

منیر نیازی اپنے عہد کی ایک منفرد آواز ہے۔ اس نے اپنے اشعار میں ایک ایسی جمال افروز فضا تخلیق کی ہے جس کی مثال اُردو کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتی۔ اس کے الفاظ، خیال اور اس کی امیجری مل کر ایک ایسی نقشین چادر بنتے ہیں جس میں تصورات کے مسلسل پھیلتے ہوئے

دائرے بنتے ہیں اور ان دائروں کے اندر کئی دنیائیں آباد دکھائی دیتی ہیں۔ وہ خوف و دہشت کی فضا بھی بناتا ہے تو اس میں بھی ایک حسن آفریں حزن و ملال کی دھنک جھلملاتی ہے۔ اس کی بعض نظمیں مختصر نویسی کا یہ کمال بھی دکھاتی ہیں کہ ساری بات عنوان میں ہی کہ دی جاتی ہے اور نظم کا متن محض اس کی تشریح و توضیح کا کام کرتا ہے۔ ان نظموں میں اکثر وہ دیکھے، سنے اور سوچے ہوئے منظروں کی بازیافت کرتا ہے۔ یہ منظر ساکن بھی ہیں اور سیال بھی۔ مگر ان نظموں کی ایک خاصیت مشترک ہے کہ یہ خیال انگیز ہیں اور احساس کو مرتعش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ دراصل یہ منظر نہیں، ان کے تخلیق کار کی روح وہ مضراب ہے جو اس کے لفظوں میں سما کر قاری کے دل و دماغ پر اترتی ہے اور اس کے خوابیدہ تاروں کو چھیڑ کر نغمہ پیدا کرتی ہے۔

افتخار عارف

بیسویں صدی کی تنہائی کا شاعر

افتخار عارف بیسویں صدی کی تنہائی اور اجنبیت کا شاعر ہے۔ بیسویں صدی کی یہ تنہائی یورپ میں دو بڑی جنگوں کا ہی نتیجہ نہیں، اس کے بے شمار اسباب اور عوامل ہیں۔ صنعتی ترقی اور انسان کا انسان سے کٹ کر مشین سے وابستہ ہو جانے کا عمل ایک بھیانک خلا پیدا کرنے کا سبب بنا۔ سائنس، فلسفے اور نفسیات نے تخیل کے کئی رنگین قلعے مسمار کر ڈالے۔ انسان کی کم و بیش سبھی ذہنی پناہ گاہیں ٹوٹ پھوٹ گئیں اور آسودگی کی کوئی صورت باقی نہ بچی۔ جذبہ دانش کی مار کھا کھا کر اَدھ موا ہو گیا۔ ایمان و یقین کے سفینے ڈگمگانے لگے۔ کائنات کی بے پایاں وسعت، زمان و مکان کی لامحدود پہنائی اور فنا کے خیال کی اتھاہ شدت نے ایک ایسے احساسِ زیاں کو جنم دیا جس نے زندگی کی ہر تنگ و دو، ہر خواب کو رائیگاں کر ڈالا۔ ایسے میں جینے کی سبیل کیا ہو، کس چوکھٹ سے لگ کر زندگی کے دن کاٹے جا سکتے ہیں، کس آرزو کی دھنک سے دل کی ویرانی کو آباد کیا جا سکتا ہے، کوئی نہیں جانتا تھا۔ اپنے وجود کی سچائیوں کا تعاقب کرتے کرتے انسان خود سے بہت دور نکل آئے اور زندگی کے معمے کو حل کرنے کی کوشش میں الجھ الجھ گئے۔ اس دور کا شعر و ادب اسی اضطراب اور کربِ مسلسل کا عکس گیر ہے۔

یہ صورتِ حال جس شدت اور گہرائی کے ساتھ یورپ میں نمودار ہوئی، ایشیائی ممالک میں نہیں ہوئی۔ اس کی ایک وجہ تو صاف ظاہر ہے کہ ایشیائی اقوام بیسویں صدی کے پہلے نصف

میں ابھی اس ترقی کے ثمرات سے بے خبر تھیں جس نے یورپ میں انسان کو اپنی وحشی جبلتوں کے مدمقابل لا کھڑا کیا تھا۔ ان کے اپنے مسائل تھے جن میں سب سے بڑا مسئلہ غلامی اور اس کے بعد اقتصادی بدحالی تھا۔ جب ذہن عملی مسائل میں اس قدر الجھے ہوئے ہوں تو وجودی الجھنوں سے نبرد آزما ہونے کی فرصت ہر ایک کو نہیں ملتی۔ پھر بیسویں صدی کے آغاز ہی میں اشتراکی فلسفے نے انسان کو مادی احتیاجات کی اہمیت کا ایسا احساس دلایا کہ ذہنی، تہذیبی اور روحانی ضرورتوں کا خیال پس پشت چلا گیا۔ لیکن اس صدی کے دوسرے نصف میں ایک تو بیشتر قوموں نے غلامی کا جوا اتار پھینکا اور آزادی، نئی تعلیم اور بدلتے ہوئے عالمی منظر نامے میں نئے خیالات سے الجھنے لگیں، دوسری طرف ایک مقصد کو پا لینے کے بعد، کسی اور بڑے مقصد کی عدم موجودگی نے انھیں بالآخر اسی کشمکش میں اسیر کر دیا جو تین چار دہائیاں پہلے ترقی یافتہ ممالک کے عوام کا مقدر بنی تھیں۔ پھر اکثر ممالک نے آزادی کا جو خواب دیکھا تھا اس کی تعبیر بھی خاصی مختلف نکلی۔ جس منزل کے لیے خون بہایا اور قربانیاں دی تھیں، اس کے خدوخال پہچانے نہیں جاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ تیسری دنیا بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں اسی بے معنویت اور وجودی کرب کا شکار ہوئی جو کم و بیش چالیس پچاس پہلے ترقی یافتہ قوموں کا مقدر بن گیا تھا۔

برصغیر، خصوصاً پاکستان میں یہ لہر ساٹھ کی دہائی میں نظم و نثر دونوں میں نمایاں ہوئی۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے پلیٹ فارم سے جو ادب تخلیق ہوا وہ اسی احساسِ تنہائی اور کربِ رائیگانی کا زائیدہ تھا۔ لیکن اس دور میں ایک غالب رجحان یہ دیکھنے میں آیا کہ نئی زندگی کے نئے رنج و الم بیان کرنے کے لیے نئی زبان اور نئے طرزِ اظہار وضع کرنے کی ضرورت پڑی۔ یہ زبان اور طرز دونوں اس قدر اجنبی اور نامانوس لگے کہ ادب خواص کی بیٹھک تک محدود ہو کر رہ گیا اور اس کے معانی اخذ کرنے کے لیے کسی ماہرِ فن کی مدد کی ضرورت پڑنے لگی۔ ایسے میں افتخار عارف کا پہلا مجموعۂ کلام ''مہر دو نیم'' شائع ہوا تو ادبی دنیا چونک کر رہ گئی۔ افتخار عارف نے بیسویں صدی کے مسائل کو کلاسیکی لب و لہجے میں جس شدتِ احساس اور ذہنی تاب و توانائی کے ساتھ پیش کیا ہے اس کی اُردو شاعری میں اور کوئی مثال نہیں۔ پہلی نظم ''مکالمہ'' ہی شاعر کی فکری سمت اور رنگ بتا دیتی ہے۔ اس نظم کے دو حصے اور دو کردار ہیں۔ پہلے حصے میں ایک مقدمہ پیش ہوتا ہے اور

دوسرے میں اس کا نتیجہ سامنے آتا ہے۔

ہوا کے پردے میں کون ہے جو چراغ کی لو سے کھیلتا ہے
کوئی تو ہوگا
جو خلعتِ انتساب پہنا کے وقت کی رو سے کھیلتا ہے
کوئی تو ہوگا
حجاب کو رمزِ نور کہتا ہے اور پرتو سے کھیلتا ہے
کوئی تو ہوگا
کوئی نہیں ہے
کوئی نہیں ہے
یہ خوش یقینوں کے، خوش گمانوں کے واہمے ہیں جو ہر سوالی سے بیعتِ اعتبار لیتے ہیں
اس کو اندر سے مار دیتے ہیں۔
تو کون ہے وہ جو لوحِ آبِ رواں پہ سورج کو ثبت کرتا ہے اور بادل اچھالتا ہے
جو بادلوں کو سمندروں پر کشید کرتا ہے اور بطنِ صدف میں خورشید ڈھالتا ہے
وہ سنگ میں آگ، آگ میں رنگ، رنگ میں روشنی کے امکان رکھنے والا
وہ خاک میں صوت، صوت میں حرف، حرف میں زندگی کے سامان رکھنے والا
نہیں کوئی ہے
کہیں کوئی ہے
کوئی تو ہوگا

اس نظم کو عموماً یقین کی نظم کہا جاتا ہے۔ میرے خیال میں یہ نظم یقین کی نہیں، اس تشکیک کی آئینہ دار ہے جو بیسویں صدی کے دوران یورپ کے بعد ایشیائی ممالک میں بھی تعلیم یافتہ ذہنوں سے رستی رہتی تھی۔ نظم ''کوئی تو ہوگا'' کے جس بیان پر ختم ہوتی ہے وہ اس باطنی تذبذب اور بے یقینی کا اظہار ہے جسے شاعر بہلانا اور تسلی دینا چاہتا ہے۔ ایک اجنبی اور نامہربان دنیا کی تنہائی میں کیا کہیں کوئی نہیں ہے جو دست گیری کرے اور آنکھوں اور خوابوں کا نگران ہو؟ جو دل کی سرگوشیاں

سنتا ہو اور آنسوؤں اور آہوں کا اجر دے۔ یہ خیال ہی اس قدر ویران کر دینے والا ہے کہ اس پر اعتبار کرنے کو جی نہیں چاہتا مگر دوسری بات بھی یقینی نہیں ہے۔ دلیلیں ادھر ہیں تو ادھر بھی ہیں، قطعی اور فیصلہ کن بات کا کچھ پتہ نہیں چلتا اور ساری کشمکش کا حاصل ہے ''کوئی تو ہوگا''۔ یہی تذبذب اور بے یقینی افتخار عارف کے ایمان و یقین سے بار بار ٹکراتی اور اسے تہ و بالا کرتی نظر آتی ہے۔ یہ وجہ ہے کہ ان کے ہاں ہمیں دونوں منظر دکھائی دیتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ جزائے انتظار کے طلب گار نظر آتے ہیں اور دوسری طرف ذہنی و قلبی انتشار کے کئی پہلو ان کی شاعری میں رنگ بدل بدل کر نمودار ہوتے ہیں۔ وہ بار بار پلٹ کر اپنے مرکزِ یقین کی جانب دیکھتے ہیں مگر اس مرکز کی ہزار کشش کی باوجود سوال ان کا دامن نہیں چھوڑتے۔

وہ بدلتی ہوئی سماجی و معاشرتی اقدار پر گہری نظر رکھتے ہیں اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے احساسِ محرومی و شکست سے بھی غافل نہیں ہیں۔ ان کی شاعری بنیادی طور پر اسی محور کے گرد گھومتی ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں اپنے عہد کی ذہنی و نفسیاتی فضا کا جیسا نقشہ کھینچا ہے، وہ ان کے معاصر شعرا کے ہاں اس انداز میں نظر نہیں آتا۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افتخار عارف نے نئی زندگی کے مسائل کو اپنی ذات کا تجربہ بنا کر محسوس کیا ہے اور پھر اسے نئے اور نامانوس طرزِ اظہار کی بجائے، کلاسیکی رنگ اور لب و لہجے میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ ''مہر دو نیم'' سے لے کر ''جہانِ معلوم'' تک ان کی نظموں اور غزلوں کا لہجہ اس تہور اور تمکنت کا پتہ دیتا ہے جو افتخار عارف کی تمام تر شاعری کا خاصا رہا ہے۔ افتخار عارف نے ایک بالکل مختلف اور نئے لب و لہجے میں اپنے گرد و پیش کی داخلی اور خارجی صورتِ حال کو نظم کیا ہے۔

کوئی جنوں کوئی سودا نہ سر میں رکھا جائے
بس ایک رزق کا منظر نظر میں رکھا جائے
بہم ہوئے بھی مگر دل کی وحشتیں نہ گئیں
وصال میں بھی دلوں کا غبار کب نکلا
شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگِ زمانہ ہیں ہم کیا ہماری ہجرت کیا

دمشق مصلحت و کوفۂ نفاق کے بیچ
فغانِ قافلۂ بے نوا کی قیمت کیا

افتخار عارف نے مذہبی روایات سے جو علامتیں مستعار لی ہیں وہ دراصل معاصر صورتِ حال کے تضادات کو اور شدت سے بیان کرتی ہیں۔ اس لیے تو اگلے ہی شعر میں وہ کہتے ہیں:

مآل عزت ساداتِ عشق دیکھ کے ہم
بدل گئے تو بدلنے پہ اتنی حیرت کیا

یہ اس استدلالی رویے کا نتیجہ ہے جو جدید زندگی نے فرد کو عطا کیا ہے۔ اس رویے سے پیدا شدہ صورتِ حال پر افتخار عارف نے بار بار تبصرہ کیا ہے۔

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
خاک اڑانے والے لوگوں کی بستی میں
کوئی صورت گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

اور

جو ہاتھ اٹھے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے
جو چاک ہوا ہے وہ گریباں بھی مرا ہے
جس کی کوئی آواز، نہ پہچان، نہ منزل
وہ قافلۂ بے سرو ساماں بھی مرا ہے

ان کی شاعری میں مسلسل اس عصری کشمکش اور کرب کا اظہار ہوتا ہے جو یقین و بے یقینی کے درمیان ٹھوکریں کھاتی مخلوق کا مقدر ہے۔ سجدے میں جھکے سروں کے اندر بپا طوفانوں کے منظر، پاس پیمان کا وعدہ اور مکر جانے کی خواہش، لہو کی حرمت کا آوازہ اور رزق کی دریوزہ گری، اجرِ عظیم دینے والے سے توفیق گناہ کی طلب اور بستی کی دیواروں پر لکھی انہونی باتوں کا انجانا ڈر، یہ سب اس وجودی کرب کی تصویریں ہیں جنھیں افتخار عارف نے اپنے اشعار میں پوری جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مگر ان کی شاعری ایک معاملے میں بیسویں صدی کی وجودیت کی پیدا کردہ

وحشتوں سے مختلف ہے۔ ان کے ہاں یہ وحشت صرف انفرادی معاملہ نہیں رہتا بلکہ اکثر و بیشتر ایک اجتماعی صورتِ حال کا اشاریہ بن جاتی ہے۔ انھیں فقط اپنے اندر کی الجھنوں کا ہی سامنا نہیں، وہ اپنے زمانے کے اندوہ سے بھی ٹوٹ ٹوٹ جاتے ہیں۔ ان کی کئی غزلیں اور نظمیں اس شہر آشوب کی خبر دیتی ہیں جو پچھلی نصف صدی کے دوران رنگ بدل بدل کر ہم عصر معاشرے میں نمودار ہوتا رہا ہے۔ وہ جدید دور کی اعتباری اور بے آبروئی کے نوحہ کناں ہیں۔ اس دور کا المیہ ہے کہ زندگی کلی صداقت سے فیض یاب ہو پاتی ہے نہ کلی مسرت اس کا نصیب بنتی ہے۔ ہر سچائی کے پہلو میں کسی نہ کسی بے یقینی کا کانٹا پیوست ہے اور ہر مسرت کی ہتھیلی پر ادھورے پن کا آبلہ پھوٹ رہا ہے۔ نجی اطمینان سے لے کر معاشرتی سکون تک ہر کیفیت ایک ادھورے پن میں جکڑی ہوئی ہے۔

نجانے کون سی آنکھیں وہ خواب دیکھیں گی
وہ ایک خواب کہ ہم جس کے انتظار میں ہیں
چراغ کون سے بجھنے ہیں کن کو رہنا ہے
یہ فیصلے ابھی اوروں کے اختیار میں ہیں

خوف افتخار عارف کے عہد کا سب سے بڑا شناختی نشان ہے۔ یہ خوف اندر بھی ہے اور باہر بھی۔ اندر کا خوف بے یقینی کا ہے اور باہر کا خوف عدم تحفظ کا۔ بے یقینی روح کو کریدنے والے سوالوں کی عطا کردہ ہے اور عدم تحفظ اہل ہوس کی دراز دستی کا نتیجہ۔ افتخار عارف نے اس خوف کی بے پناہی کو اترتی شام اور ڈھلتی رات کی تنہائی میں گھلتے دیکھا ہے۔ اسی خوف نے ان کے لہجے کو ایک تند و تیز وحشت بھی دی ہے اور دھیمی، پر سوز لے بھی۔ یہ دونوں مزاج ان کے شعری لب و لہجے کی پہچان بنتے ہیں۔

خوف کے سیل مسلسل سے نکالے مجھے کوئی
میں پیمبر تو نہیں ہوں کہ بچا لے مجھے کوئی

افتخار عارف کے ہاں دین و ایمان سے وابستگی بہت اہمیت رکھتی ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس جذبے میں شدت اور پختگی آتی گئی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ تذبذب کی فضا بھی ان

کے باطن کی دنیا پر چھائی ہوئی ہے۔ ایک ادھورا پن، تمام تر تمکنت اور تہور کے باوجود، ایک تشنگی تمام تر سیرابی اور دستیابی کے بعد، ایک شک، ایک گمان، تمام تر یقین واعتماد کے ساتھ ساتھ، ایک ٹوٹ پھوٹ، ویرانی اور خلا، رنگ وآہنگ سے بھرپور تمتع کے باوصف، افتخار عارف کی شاعری اسی شکستہ دلی اور اداسی کے لمحے میں تخلیق ہوتی ہے۔

ان کی یہ اداسی بیشتر ان کی دودلی اور تذبذب کا ہی نتیجہ ہے۔ ان کے ہاں کئی محاذ بیک وقت گرم رہتے ہیں۔ ایک تو قدیم وجدید کی آویزش ہے جو ہمہ وقت ان کے اندر جاری رہتی ہے۔ ان کی روح عربی اور فارسی کی کلاسیکی روایات میں گندھی ہوئی ہے اور ان کا ذخیرۂ الفاظ، تراکیب و علامات، اور اظہار کے سبھی قرینے اسی روایت سے کسب نور کرتے ہیں۔ دوسری طرف جدید علوم کے مسلسل مطالعے کے باعث ان کا ذہن مغربی فشار زیست میں بھی الجھا رہتا ہے۔ یوں وہ اس جدید انسان کی مکمل نمائندگی کرتے ہیں جو کل اور آج کے درمیان کہیں موجود ہیں اور اپنی پہچان کے لیے کسی ایسے زمانے کے منتظر ہیں جس میں رفتہ وآیندہ مل کر ایک ہو جائیں۔ ان کی یہ کشمکش کبھی نفی سے اثبات کی طرف ہوتی ہے اور کبھی اثبات سے انکار کی جانب۔ لیکن ان کا عمومی مزاج مثبت کی طرف میلان رکھتا ہے۔ وہ بار بار انکار سے اقرار کی طرف پلٹتے ہیں مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ انکار کی سچائی بھی ان کے وجود کا لازمی حصہ ہے۔

میں جب بھی صبح کا انکار کرنے لگتا ہوں
تو کوئی دل میں مرے آفتاب رکھتا ہے

اور دوسری طرف

سجدۂ شکر کی ساعت جب بھی آتی ہے
کوئی الجھنے لگتا ہے پیشانی سے

نفی واثبات کی یہ کشاکش انھیں امید اور مایوسی کے اندھیروں اجالوں میں لیے پھرتی ہے۔ اسی لیے کبھی ان کے ہاں جوش وولولہ کی بلند آہنگی نظر آتی ہے تو کبھی یاسیت وانفعالیت کی مغموم لے۔ ایک نظم ''پس نوشت'' میں تو یہ دونوں لہجے بیک وقت نمایاں ہو رہے ہیں:

خداوندا! مجھے توفیق دے میں ایسے زندہ لفظ لکھوں
جو نہ لکھوں میں تو دنیا بانجھ ہو جائے
مگر پھر سوچتا ہوں اتنے زندہ لفظ لکھے جا چکے ہیں
اور لکھے جا رہے ہیں
میں بھی لکھ لوں گا تو کیا ہو جائے گا
کیا یہ پرانا آدمی پھر سے نیا ہو جائے گا
یا دوسرا ہو جائے گا

یہ الجھن اور تذبذب ان کی آرزوؤں میں بھی ہے۔ وہ دل اور دنیا کے متضاد سمت میں بلاتے شہروں کی فصیلوں کے درمیان کہیں سرگرداں رہتے ہیں۔ ایک قدم دل کی طرف اٹھتا ہے تو دوسرا دنیا کی طرف پھسل جاتا ہے۔ دونوں طرف اک کوہ ندا ہے جسے وہ پلٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں۔ مگر سچ تو یہ ہے کہ ان کا دل، دل ہی کی طرف جھکتا ہے۔ دنیا ایک مجبوری طرح ان کے ساتھ ساتھ بندھی نظر آتی ہے۔ وہ اس مجبوری کا اعتراف بھی کرتے ہیں اور اس سے نالاں بھی ہیں۔ دنیا کی طرف انھیں جب بھی پلٹنا پڑا، وہ اس پر نادم ہوئے اور کھل کر اس ندامت کا اعتراف بھی کیا ورنہ ہماری شاعری میں تو محض ایک مثالی نعرہ بازی کی فضا ہی عام رہی ہے جس میں دنیا کو ہر بار دل پر وار دیا جاتا ہے لیکن یہ فضا عملی زندگی کے نشیب وفراز میں دھندلا جاتی ہے۔ افتخار عارف کو یہ فضیلت حاصل ہے کہ انھوں نے اپنے شاعری میں پوری سچائی کے ساتھ انسان کے اس اندرونی تضاد یا پھر مجبوری کا اظہار کیا ہے۔ دل ان کی شاعری میں خواب بن کر ابھرا ہے۔

دل کبھی خواب کے پیچھے، کبھی دنیا کی طرف
ایک نے اجر دیا ایک نے اجرت نہیں دی

یا

راس آنے لگی دنیا تو کہا دل نے کہ جا
اب تجھے درد کی دولت نہیں ملنے والی

اور

تصادمِ دل و دنیا میں دل کی ہار کے بعد
حجاب آنے لگا ہے غزل سرائی میں بھی

یہ حجاب ہی دراصل اس تہذیبی رمز سے آگاہی کا پتہ دیتا ہے جو بیسویں صدی کے انسان کو ماضی سے جوڑے رکھتی ہے۔ اسی حجاب کی ایک اور صورت افتخار کی شاعری میں رزق کی اسیری اور حرف کی حرمت کے درمیان کشاکش کی صورت میں پیدا ہوتی ہے۔ انھوں نے جابجا اپنے آپ کو رزق کی مصلحت کا اسیر آدمی کہ کر جدید انسان کی اس معاشی مجبوری کی طرف اشارا کیا ہے جو اسے اصولوں پر سمجھوتے کرنے کی خو سکھا دیتی ہے۔ دوسری طرف لہو کی پکار اسے اپنے آبا کے اس اُسلوبِ حیات کی طرف کھینچتی ہے جو حرفِ حق سردار کہنے کی ادا سے وابستہ ہے۔ یہ ادا ان کے لہجے کو جو استقامت اور استواری بخش دیتی تھی، بیسویں صدی کا انسان اس سے محروم ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کی آواز میں وہ جلال ہے نہ یقین، نہ خود اعتمادی۔

ہوس تقمبتر کھا گئی لہجے کا جلال
اب کسی لفظ کو حرمت نہیں ملنے والی

اس کے ساتھ ساتھ یہ خواہش اور دعا بھی ہے کہ:

جہانِ خیر میں اک حجرۂ قناعت و صبر
خدا کرے کہ رہے جسم و جاں کے ہوتے ہوئے

ان کے ہاں انکسار اور افتخار کے دونوں رنگ آپسی طور لہریں بناتے ہیں۔ کہیں وہ ایک درویشانہ فقر و قناعت کا اظہار کرتے ہیں اور کہیں حصول منفعت و جاہ کی تمنا پر شرمسار نظر آتے ہیں۔ اسی طرح شعر و فن کے حوالے سے بھی ان کے ہاں کبھی اپنی صنعت گری پر اطمینان و ناز کا احساس ابھرتا ہے اور کبھی یہ سعی ناکافی اور نامکمل محسوس ہوتی ہے۔ اسی لیے ایک طرف تو:

زندگی بھر کی کمائی یہی مصرعے دو چار
اس کمائی پہ تو عزت نہیں ملنے والی

اور دوسری طرف

غزل بعد از یگانہ سرخ رو ہم سے رہے گی
مخاطب کوئی بھی ہو گفتگو ہم سے رہے گی
انیس، آتش، یگانہ، محرمانِ عالمِ حرف
اور اب اس سلسلے کی آبرو ہم سے رہے گی

فنا کا احساس بھی ان کے ہاں بہت شدت سے ابھرتا ہے اور کبھی کبھی تو یاسیت پر منتج ہوتا ہے۔ یہ احساس کہیں نجی اور ذاتی لاحاصلی کے کرب سے پیدا ہوتا ہے اور کہیں موت کی دہشت سے۔ موت کے بارے میں افتخار عارف ایک مخصوص رویے کا اظہار کرتے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر موت کے تصور سے خوف زدہ ہیں۔ موت کے بعد دنیا انھیں کس طور یاد کرے گی۔ ان کا جانا کسی نوع کی کمی یا خلا چھوڑ جائے گا یا فوراً ہی انھیں فراموش کر دیا جائے گا؟ یہ سوال ظاہر ہے ایک دانشور یا عالم کے نہیں، ایک حساس شاعر کے دل میں پھوٹتے ہیں۔ افتخار عارف احساس کی ان نازک پرتوں کو کس خوبی سے الفاظ میں نقش کر دیتے ہیں:

جس روز ہمارا کوچ ہوگا
پھولوں کی دکانیں بند ہوں گی
شیریں سخنوں کے حرف دشنام
بے مہر زبانیں بند ہوں گی
پلکوں پہ نمی کا ذکر ہی کیا
یادوں کا سراغ تک نہ ہوگا
ہمواریِ ہر نفس سلامت
دل پر کوئی داغ تک نہ ہوگا
پامالیِ خواب کی کہانی
کہنے کو چراغ تک نہ ہوگا

انسانی کاوش و جستجو کا چراغ جس طرح ہوائے فنا کی تندی کا شکار ہوتا ہے اس کا اظہار بھی ان کی غزلوں اور نظموں میں ہوتا ہے۔

نہ اقلیمِ ہنر میں عظمتِ غالب سلامت
نہ اعجازِ کلامِ میر رہنے کے لیے ہے

ان کے ہاں اقبال اور راشد دونوں کے رنگ ابھرتے ہیں۔ لہجے کا جوش و خروش، تمکنت، روانی اور بہاؤ، ترکیب سازی میں فارسی کی طرف غالب رجحان، خیال کی بلندی، کہیں کہیں ایک خطیبانہ آہنگ اور مذہبی و مابعد الطبیعیاتی علامات و موضوعات کی کثرت اقبال کی یاد دلاتے ہیں تو ''بدن دریدہ روحوں کے نام ایک نظم''، ''بن باس'' اور ''پس چہ باید کرد'' جیسی نظموں میں راشد کے لہجے اور انداز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ مگر یہ گونج، یہ آواز تقلیدی ہرگز نہیں۔ افتخار عارف نے اپنی شاعری کو اپنی ذات کے رنگ اور ذائقے بخشے ہیں۔ ان کے ہاں قدیم و جدید ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور وہ ان دونوں کے درمیان کبھی اس طرف جھک کر اور کبھی اس طرف بڑھ کر قدم اٹھاتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے بیسویں صدی کی وہ نسل جو صدی کے عین درمیان میں پیدا ہوئی اور جس کی نظر دونوں طرف کے منظروں سے آشنا ہے۔ اب جب کہ ایک نئی صدی کا آغاز ہو چکا ہے اور ایک ایسی نسل بڑھ آئی ہے جسے کلاسیکی رنگ ڈھنگ اجنبی اور شاید قدرے بے معنی لگتے ہیں اور یہ کچھ انہونی بات بھی نہیں اس لیے کہ دنیا جب بھی کروٹ بدلتی ہے، نئی دنیا میں آنکھ کھولنے والوں کو پرانی دنیا ایسے ہی خود سے دور دور اور از کار رفتہ معلوم ہوتی ہے، لیکن جب آنکھیں نئے منظروں سے مانوس ہوتی ہیں تو قدیم کی خوشبوئیں پھر سے جاگ اٹھتی ہیں، اور نئی دنیا اپنی بنیادوں میں رکھے قدیم زندگی کے خزانے کھوج لیتی ہے۔ تب تک افتخار عارف جیسے فنکاروں کے لیے تنہائی ہی تنہائی ہے۔ یہاں تنہائی سے مراد فنکارانہ ناقدری نہیں کیونکہ اس معاملے میں افتخار عارف بہت خوش بخت رہے ہیں اور اپنے وقت کے تمام بڑے نقادوں نے انھیں بھرپور خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ لیکن تخلیقی سطح پر ایک ایسی کیفیت جو کبھی کبھی مایوسی کی لے سے جا ملتی ہے، افتخار عارف کے ہاں بار بار لوٹ آتی ہے۔ چنانچہ ''مہرِ دو نیم'' میں جو خواہش:

کوئی تو ہو جو مری وحشتوں کا ساتھی ہو

کے مطالبے پر منتج ہوئی تھی، اس کی اگلی صورت ''جہانِ معلوم'' میں یوں بنتی ہے:

اب کہیں جا کے سمیٹی ہے امیدوں کی بساط
ورنہ اک عمر کی ضد تھی کہ سنبھالے مجھے کوئی

اور افتخار عارف کا یہ احساس کہ وہ بارھویں کھلاڑی کی طرح میدان سے باہر منتظر بیٹھے رہے ہیں، ''حرفِ باریاب'' میں یوں دہرایا جاتا ہے:

کھیلنے میں ہارنے اور جیت جانے سے الگ بھی سو طرح کی وحشتیں ہیں
ہیں، تو پھر کیا افتخار عارف کی صورت بے جئے ہی جان سے جانا پڑے گا

نظم ''یقین سے یادوں کے بارے میں کچھ کہا نہیں جا سکتا'' جدید لب و لہجے اور موضوع کی نظم ہے اور ''مہرِ دو نیم'' کی خوبصورت نظموں کا تسلسل ہے لیکن ''کچھ دیر پہلے نیند سے'' اس جدید انداز کے باوجود کلاسیکی مزاج کی حامل ہے اور اس کی آخری سطریں شاعر کے مزاج اور استقامت کی بہترین مثال ہیں:

میں سب کچھ جانتا بھی ہوں مگر پھر بھی
مری آنکھوں میں رستہ دیکھتے رہنے کی خو، اب بھی وہی ہے
تھکن سے چور ہوں پھر بھی سفر کی آرزو، اب بھی وہی ہے

مغربی تعلیم اور جدید علوم کے مسلسل مطالعے کے باوجود افتخار عارف کی شخصیت جس وضع داری اور تہذیبی رنگ ڈھنگ سے عبارت ہے اس کا مکمل اظہار قدیم و جدید کی اسی آمیزش سے ہوتا ہے۔

انور مسعود

ایک فیض یافتہ شاعر

اُردو کے معروف ادیب قدرت اللہ شہاب نے اپنی خودنوشت شہاب نامہ میں اپنے بچپن کے بہت سے دلچسپ واقعات اور شخصیات کا تذکرہ کیا ہے۔ ان میں ایک شخصیت خالصہ ہائی سکول کے اُردو اور فارسی کے استاد منگل سنگھ کی بھی ہے جو اُردو اور فارسی اشعار کی دلچسپ اور نتیجہ خیز تشریح کیا کرتے۔ شہاب صاحب نے منگل سنگھ کی زبانی غالبؔ کے ایک معروف شعر کی شرح بھی بیان کی ہے۔ شعر ہے:

سادگی و پرکاری، بے خودی و ہشیاری
حسن کو تغافل میں جرات آزما پایا

منگل سنگھ نے شعرِ غالب کی پرتیں کھولتے ہوئے ارشاد فرمایا، سادگی تے اوہدے نال پرکاری، بے خودی تے اوہدے نال ہشیاری، حسن نوں تغافل دے وچ کیا پایا؟ شاعر کہندا اے کہ اوہنے حسن نوں تغافل دے وچ جرات آزما پایا۔ لو جی! اینی ساری گل سی۔ غالب شعر بناندا بناندا مرگیا تے اساں تہانوں سمجھاندے سمجھاندے مرجانا اے۔(۱)

منگل سنگھ کی یہ تشریح غالب کے شعر کو اور غالب کا یہ شعر حسنِ محبوب کو محیط ہو یا نہیں مگر اس بات میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ دونوں چیزیں انور مسعود کی شاعری پر ضرور صادق آتی ہیں۔ انور مسعود کے ہاں سادگی و پرکاری کا ذکر تو امامِ اُردو نثر مشتاق احمد یوسفی نے بھی کیا ہے(۲) اور بے خودی میں

ہشیاری کے "جھاکے" وہ خود اپنے موضوعات کے تنوع، تخلیقات کے پھیلاؤ اور محسوسات کی گہرائی سے دیتے رہتے ہیں۔ لیکن اس حسنِ سخن آرائی کی جرات آزمائی کی بات یہیں تک محدود نہیں رہتی بلکہ ذرا اور تک جاتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ انور مسعود ایک فیض یافتہ شاعر ہیں۔ سنجیدہ ہو یا مزاحیہ، اُردو ہو یا پنجابی، غزل ہو یا نظم، ان کے شعر کو تاثیر کی نعمت نصیب ہے۔ اور صاحبانِ نظر جانتے ہیں کہ شعر گوئی کی مہارت اور چیز ہے اور حسنِ تاثیر چیزے دیگراست۔ مہارت محنت، ریاض اور صلاحیت کی محتاج ہے اور تاثیر "من قبلہ راست کردم بر طرفِ کج کلاہے" کے بعد کی منزل ہے۔ مہارت کسب ہے، تاثیر عطا ہے۔ مہارت کوشش ہے، تاثیر انعام ہے۔ اور انعام ہر کوشش کو نہیں ملتا۔

انور مسعود کا تعلق گجرات کے ایک ایسے باذوق خانوادے سے ہے جہاں بندوق سازی اور پنکھا سازی کے ساتھ ساتھ سخن طرازی کی روایت بھی موجود رہی ہے۔ ان کی نانی کرم بی بی عاجزؔ اُردو اور پنجابی کی صاحب دیوان شاعرہ تھیں۔ کرم بی بی کو کم عمری ہی میں بیوگی کی سفید چادر کا صدمہ اٹھانا پڑا مگر انھوں نے اس دکھ کو جان پر نہیں روح میں جھیلا۔ روح میں اتر کر دکھ کی تلخی سوزِ نہاں کی وہ مدھم آنچ بن جاتی ہے جس کی لو زندگی کی سنگینی کو پگھلا کر شعر وسخن کے پیکر میں ڈھال سکتی ہے اور انسان مادّی آلائشوں سے ڈھل کر کسی تیسری پر اسرار سمت کے طولِ موج کو چھو لیتا ہے۔ کرم بی بی عاجز بھی دکھ کے شہپر کے سہارے عشق کی اڑان بھرتی رہیں۔ ان کی شاعری کا موضوع اسی عشقِ حقیقی کی لطافت انگیز واردات ہے۔ حمد ونعت کے پیرائے میں ان کے اندر کی لگن اور تڑپ کا سراغ ملتا ہے۔ ان کے کلام کا بیشتر حصہ پنجابی میں ہے اور اس میں پنجابی شاعری کی تقریباً تمام روایتی اصنافِ سخن مثلاً ماہیے، دوہڑے، سہ حرفیاں اور بارہ ماسے، موجود ہیں۔ ان کا انتقال ۲۵ ردسمبر ۱۹۶۷ء کو رمضان المبارک کی اکیسویں شب میں ہوا۔ ان کے کلام کا مجموعہ، "گل وگلزار" کے عنوان سے ان کی زندگی ہی میں ۱۹۶۲ء میں شائع ہو گیا تھا۔ انور مسعود نے اس مجموعے پر ایک تعارفی وتنقیدی مضمون تحریر کیا ہے جس میں ان کے شخصیت اور کلام کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔

انور مسعود کے تایا عبدالطیف افضلؔ بھی ایک جید عالم دین ہونے کے ساتھ ساتھ اُردو اور پنجابی کے شاعر تھے۔ خود ان کے والد اور والدہ دونوں علم وادب کے شیدائی تھے۔ والد تو خاص طور

پر دنیاداری کے جھمیلوں سے نفور اور متصوفانہ مزاج کے مالک تھے۔ انور مسعود اس علمی، مذہبی اور صوفیانہ ماحول میں، ۸ر نومبر ۱۹۳۵ء کو دریائے چناب کے کنارے آباد، سوہنی کے شہر، گجرات میں پیدا ہوئے۔ تعلیم کا آغاز لاہور سے ہوا کیونکہ والد کاروباری وجوہ کی بنا پر لاہور میں مقیم تھے۔ وطن ہائی سکول برانڈرتھ روڈ سے پانچویں جماعت کا امتحان پاس کرنے کے بعد وہ اپنے خاندان کے ہمراہ گجرات منتقل ہو گئے اور پبلک ہائی سکول گجرات سے میٹرک کا امتحان درجہ اوّل میں پاس کیا۔ اس کے بعد ایف۔ ایس۔ سی۔ کے لیے زمیندار کالج گجرات میں داخل ہو گئے مگر فطری رجحان اور میلانِ طبع کے تقاضے کچھ اور تھے۔ چودھری فضل حسین اور سیّد حامد حسن جیسے نبض شناس استاد ملے تو زندگی کی سمت تبدیل ہو کر رہ گئی اور انھوں نے سائنس کے مضامین کو خیر باد کہہ کر آرٹس کے مضامین لے لیے۔ ذہانت اور صلاحیت تو خداداد تھی، رہنمائی اور حوصلہ افزائی کا نم ملا تو یہ زرخیز مٹی گل و گلزار ہو گئی۔ زمانۂ طالب علمی ہی سے ان کی موزونیٔ طبع شعری اظہار کی صورت میں نمود پانے لگی۔ پنجاب یونیورسٹی پہنچے تو اپنے دور کے بہترین اساتذہ سے کسبِ فیض کا موقع ملا۔ ان میں ڈاکٹر سیّد عبداللہ، پروفیسر وزیر الحسن عابدی، ڈاکٹر محمد باقر، ڈاکٹر وحید قریشی، پروفیسر فیروزالدّین رازی اور پروفیسر مرزا مقبول بیگ بدخشانی جیسے محقق اور لفظ و معانی کے نازک مگر گھمبیر رشتے کی لطافتوں سے آگاہ نقاد شامل تھے۔ اس فیضانِ صحبت نے ان کے فطری ملکۂ شاعری کو صیقل کر دیا۔ تعلیمی میدان میں بھی انھوں نے اعزاز و اکرام کے جھنڈے گاڑے اور ۱۹۶۲ء میں اورینٹل کالج لاہور سے ایم۔ اے۔ فارسی کے امتحان میں پہلی پوزیشن اور طلائی تمغہ حاصل کیا۔

انور مسعود نے پیشہ ورانہ زندگی کا آغاز فارسی کے لیکچرار کی حیثیت سے کیا۔ پنجاب کے مختلف کالجوں میں تدریسی فرائض سرانجام دینے کے بعد وہ ۳۰ ستمبر ۱۹۹۶ء کو گورنمنٹ کالج سیٹلائٹ ٹاؤن راولپنڈی سے ایسوسی ایٹ پروفیسر کی حیثیت سے ریٹائر ہوئے اور آج کل اسلام آباد میں کل وقتی شاعر، نقاد اور محقق کی حیثیت سے زندگی کا عطر کشید کر رہے ہیں۔ انھوں نے اپنے والدین کی جیسی خدمت کی ہے اس کے صلے میں اللہ تعالیٰ نے انھیں لائق اور صالح اولاد سے نوازا ہے۔ خود وہ ایک قناعت شعار اور درویش منش انسان ہیں۔ زندگی کے جوہڑ میں بگلے کی طرح پر خشک رکھنے کے مشکل فن پر قادر ہیں۔ اپنے گھر کے ایک مختصر سے گوشے میں انھوں نے کتابوں اور

خوابوں کی ایک دنیا بسا رکھی ہے۔ آج کل ان کی سب سے بڑی مصروفیت ملکی اور غیر ملکی مشاعرے لوٹنا ہے اور وہ بڑے شوق سے لوٹ مار کا یہ بازار گرم کرتے رہتے ہیں۔ اُردو اور پنجابی شاعری کے ساتھ ساتھ ان دنوں تحقیقی و تنقیدی مضامینِ نو کے بھی انبار لگا رہے ہیں۔ اب تک ان کی شاعری کے کل پانچ مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ان میں دو پنجابی شعری مجموعے، ''میلہ اکھیاں دا'' اور ''ہن کیہ کریے''، دو اُردو کی مزاحیہ شاعری کے مجموعے، ''قطعہ کلامی'' اور ''غنچہ پھر لگا کھلنے'' اور ایک سنجیدہ اُردو شاعری کا مجموعہ ''اک دریچہ، اک چراغ'' شامل ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے تحقیقی و تنقیدی مضامین پر مشتمل دو مجموعے بھی طبع ہو چکے ہیں۔ ان میں سے ایک کا عنوان ''فارسی ادب کے چند گوشے'' ہے جس میں انھوں نے فارسی کے قدیم و جدید شعرا کی شخصیت اور فن کا محاکمہ کیا ہے اور دوسرے کا عنوان ''شاخِ تبسم'' ہے جس میں آزادی کے بعد پاکستان میں نمایاں ہونے والے مزاح گو شعرا کا مطالعہ مع انتخاب پیش کیا گیا ہے۔

انور مسعود نے اُردو، پنجابی اور فارسی، تینوں زبانوں میں مشقِ سخن کی ہے۔ شعری ذوق اور موزونیٔ طبع انھیں خاندانی میراث کے طور پر حاصل ہیں اور باریک بینی، عمیق نظری اور دل کا گداز قدرت کا عطیہ ہیں۔ وہ عشقِ رسول ﷺ کی دولت سے مالا مال ہیں۔ اور یہ وہ درگاہ ہے جہاں سے دلوں کو دلوں کی بادشاہی عطا ہوتی ہے۔ تو پھر کیا عجب ہے کہ انور مسعود کی شاعری ہر خاص و عام کی نوکِ زباں پر بھی رہتی ہے اور نشتر کی طرح دل میں بھی اٹک جاتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے انور مسعود کو پنجابی کا نظیر اکبر آبادی قرار دیا ہے (۳) کیونکہ ان کے ہاں موضوعات کا چناؤ عوام کی سیدھی سادی، سچی اور بے ساختہ زندگی کے رنگین اور معنی آفرین منظروں سے ہوتا ہے۔ ان میں وہی لوک دانش، وہی گہری دانائی اور حکمت اور وہی برجستگی ہے جو زندگی کے عطر سے پھوٹتی ہے۔ اس بصیرت افروز زندگی نے شوخ اور مسکراتے رنگوں کا چولا پہن کر ایک عجیب دلربا شان سے انور مسعود کی شاعری میں نمود پائی ہے۔ یہ زندگی ان کے اشعار میں تڑپتی، دھڑکتی اور گنگناتی سنائی بھی دیتی ہے اور دکھائی بھی۔ ان کے الفاظ خالی، کھوکھلے، بے جان اور بے چہرہ نہیں۔ وہ بجتے ہیں، بولتے ہیں، ہنستے ہیں، روتے ہیں، اور ایک جہانِ معنی کا دریچہ کھولتے ہیں۔ یہ جہانِ معنی پیچیدہ افکار اور گنجلک نظریات کا طلسم ہوشربا نہیں۔ اس میں وہی ڈھکی چھپی حقیقتیں ہیں جو سامنے

دھری ہوتی ہیں مگر ہم ان سے نظر چرا جاتے ہیں، وہی ادھ کھلی کھڑکیاں جن کے پار کئی منظر دامن گیر ہونے کے منتظر رہتے ہیں مگر ہم بے نیاز گزر جاتے ہیں، وہی بے عنوان مضمون جو ہماری اپنی جیون کتھا کا اشاریہ ہوتے ہیں مگر ہم تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہیں، وہی بے نام سی الجھن، وہی نا تمام سی کوشش، وہی مانوس سی کسک جو ہماری پہلو آشنا تو ہوتی ہے مگر تابِ تکلم سے باہر اور وہی بے اختیار تڑپ جو زندگی کے کریہہ الصورت منظر دیکھ کر برق کی طرح لپک جاتی ہے، انور مسعود کی شاعری، کسی مانوس اجنبی سے ملاقات کی طرح، ان ساری اَن کہی، اَن سنی اور اَن چاہی حقیقتوں کو یوں بالمقابل لا کھڑا کرتی ہے کہ انسان محض دیدۂ حیران رہ جاتا ہے۔

عشرتِ فانی

آکسیجن یہاں نہیں ملتی
پھیپھڑوں کو دھوئیں سے بھرتا ہوں
یاد کرتا ہوں گاؤں کو اپنے
جب ترے شہر سے گزرتا ہوں

فاعتبرو یا اولی الابصار

کس طرح کا احساسِ زیاں ہے جو ہوا گم
کس طرح کا احساسِ زیاں ہے جو بچا ہے
ملک آدھا گیا ہاتھ سے اور چپ سی لگی ہے
اک لونگ گواچا ہے تو کیا شور مچا ہے

لیکن ان کے ہاں صرف زندگی کی رنگ کنسٹری نہیں ملتی۔ وہ چھوٹے چھوٹے واقعات سے زندگی کی معنویت اخذ کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ انور مسعود کی شاعری محض مشاہدۂ حیات کی شاعری نہیں، اس میں مجاہدۂ حیات کا رس بھی ہے۔ انھوں نے زندگی کو صرف چھو کے نہیں دیکھا، اسے پہنا، اوڑھا اور برتا بھی ہے۔ وہ بحرِ حیات کے شناور ہی نہیں، انھیں خبر ہے کہ اس آگ کے دریا سے

ڈوب کے جانا پڑتا ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں سطحِ دریا کی پرشور طغیانی نہیں، اتھاہ گہرائی کے ویران سناٹوں کی لے ہے۔ ان کے اشعار میں ایک رازدار دل کی معنی خیز خاموشی کی کھنک ہے۔ ان کا مزاح اس چشمِ نم کا پردہ ہے جو ہر دلِ آگاہ کی دولت ہے۔ مشاعراتی مقبولیت اور عوامی پذیرائی کے باوجود یہ ایک حقیقت ہے کہ انور مسعود کی مزاحیہ شاعری محض ہنسنے ہنسانے کی خوش وقت ادا نہیں ہے۔ ان کی ہر مزاحیہ طرزِ اظہار کے پس پردہ ایک گہری، کربناک اور تفکر آمیز تڑپ پوشیدہ ہے۔ ان کے پیشِ نظر اک تبسم زیرِ لب یا خندۂ بے اختیار کی لمحاتی مسرت ہی نہیں، وہ ضمیرِ انساں کو گدگدا کر جگانے کی سعیِ پیہم میں مصروف ہیں۔ اسی لیے ان کے ہاں ایسے اشعار بہت کم ملیں گے جو خالص مزاح کی مثال کے طور پر پیش کیے جا سکیں۔ مقصدیت کا واضح شعور ان کے کلام میں ایک زیریں لہر کی طرح ساتھ ساتھ چلتا ہے اور اکثر یہ لہر ایک منہ زور دھارے کی طرح ان کے شعری مجموعی فضا پر چھا جاتی ہے۔ ان کے قطعات تیسری دنیا کے افلاس زدہ، منتشر اور پس ماندہ معاشروں میں کھیلے جانے والے سیاسی ڈراموں، کبھی جمہوریت اور کبھی آمریت کے روپ میں مخفی استبدادی ہتھکنڈوں، علم و آگاہی سے محروم عوامی زندگی کے ان گنت دکھوں، ٹوٹے ہوئے خوابوں، اور پلکوں کے کنارے لرزتے ہوئے بے بس آنسوؤں کا مرقع ہیں۔ کہیں اقوامِ متحدہ کے شیوۂ ناز سے جھلکتی سفاکی، کہیں اکیسویں صدی میں داخلے کے اجازت نامے جاری کرتی واحد سپر طاقت کی بے رحم اجارہ داری، کہیں زبانِ انگریزی کی ''نہ آنے اور نہ جانے'' کی بے لگام منہ زوری، کہیں محکمۂ ضبطِ تولید کی کورانہ ناعاقبت اندیشی، انور مسعود کی اس فکری وابستگی کا اظہار ہیں جو انھیں غیر مشروط طور پر دینِ اسلام کی حقانیت اور پاکستان کے اسلامی تشخص پر ایمان نے عطا کی ہے۔

جنگل

تمہاری بھینس کیسے ہے کہ جب لاٹھی ہماری ہے
اب اس لاٹھی کی زد میں جو بھی آئے سو ہمارا ہے
مذمت کاریوں سے تم ہمارا کیا بگاڑو گے!
تمہارے ووٹ کیا ہوتے ہیں جب ویٹو ہمارا ہے

کسوٹی

ہر شخص کو زبانِ فرنگی کے باٹ سے
جو شخص تولتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
افسر کو آج تک یہ خبر ہی نہیں ہوئی
اُردو جو بولتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

خوشحال گھرانہ

شعبۂ ضبط ولادت کا یہ مقصد ہے فقط
دل گرفتہ، غم زدہ، آزردہ جاں کوئی نہ ہو
"پڑیئے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیماردار"
اور اگر مر جایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

اظہار کے یہ تیور بے اختیار اکبرالہ آبادی کے لہجے کی درد آمیز تلخی یاد دلاتے ہیں جس میں اپنی چیخ کو صدا بصحرا ہوتے دیکھنے کی کربناک آگاہی بھی ہے اور آخری دم تک لڑنے کا عزم بھی۔ آزادی کے بعد نمایاں ہونے والے شعرا میں یہ عصری شعور سیّد محمد جعفری کے ہاں نمایاں صورت میں نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں بھی مزاح، ٹھٹھے مذاق کی کیفیت سے بالاتر ہو کر شگفتہ انتقادِ زندگی اور تفکر آفرینی کا حربہ بن جاتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے بھی وہ سیّد محمد جعفری سے بہت قریب معلوم ہوتے ہیں اور دونوں کے ہاں بہت سے مشترک موضوعات پر یکساں ردِ عمل کا اظہار ہوا ہے۔ مثلاً انور مسعود کا محولہ بالا قطعہ، "جنگل" سیّد محمد جعفری کی نظم "یو۔این۔او۔" کی یاد دلاتا ہے۔ جعفری صاحب کی نظم "کلرک" میں پاکستان کے دفتروں کی صورتِ حال اور کلرکوں کی حالتِ زار کی جو نقشہ کشی کی گئی ہے وہ انور مسعود کے قطعات، "صاحب"، "فنکار"، "افسر اپنے نائب سے"، "کلرک شاعر"، اور "ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے" میں ایک اور رنگ سے جلوہ آرا ہوتی ہے۔ اسی طرح جعفری صاحب کی نظم "تھرڈ ڈویژن" جس المیے کی طرف اشارہ

کرتی ہے وہ انور مسعود کے ایک قطعہ "مرداں چنیں کنند" میں زیادہ شگفتہ انداز میں بیان ہوا ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

تیسری دے کے ڈویژن زرہِ لطف و کرم
ثانوی بورڈ نے پھر مجھ سے یہ ارشاد کیا
داخلہ بند ہے کالج کی عمارت میں ترا
جا تجھے علم کے جنجال سے آزاد کیا

جدید مشینی زندگی نے شاعری کی لطافت و بلند پروازی پر بھی وار کیا ہے۔ ابلاغ کی جگہ ابہام کمالِ ہنر کی سند ٹھہرا ہے۔ صبر، سکون اور سلامت روی کی طمانیت بے معنی لفظوں اور بے لحاظ لہجوں کی سنگین تلخی میں برباد ہو کر رہ گئی ہے۔ سیّد محمد جعفری کی نظم "طرزِ نو کی شاعری" اور انور مسعود کی "ایک جدید ترین نظم" دونوں جدید شاعری کے اسی آسودگیِ قلب و نظر سے عاری اور لطفِ سخن سے محروم پہلو کو اجاگر کر کے انسانی معاشروں کی مجموعی بے سمتی، بے مقصدیت اور لغویت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ انور مسعود نے اپنے کئی قطعات میں نثری نظم پر جو تنقید کی ہے وہ بھی اسی بے وزنی کے خلاف احتجاج کی ایک صورت ہے جو انسان کے اعلیٰ آدرشوں اور اخلاقی قدروں سے محروم ہونے کے بعد اسے اندر سے ہلکا کر دیتی ہے۔ یہ بے وزنی شعری اوزان کی خلاف ورزی ہی نہیں بلکہ زندگی کے عمومی رویوں میں توازن، ضبط اور اعتدال کا دامن چھوڑ دینے کا نتیجہ ہے۔ "ہم جا رہے ہیں بھائی" کے عنوان سے اپنی مشہور نظم میں انھوں نے اکیسویں صدی کے استقبال کے وہ سچے اور بے باک منظر دکھائے ہیں جو دنیا کے کسی ٹیلی ویژن چینل اور میڈیا کی کسی ٹیم کی تنگ دور رس کی حدود میں نہیں سما سکتے تھے۔

باندھی ہوئی ہے کس کر ٹانگے سے چارپائی
ہے ساتھ ساتھ اپنے
اجداد کی نشانی اک مضمحل رضائی
اکیسویں صدی میں ہم جا رہے ہیں بھائی
پہنے ہوئے ہیں تن پر پیراہنِ ہوائی

کار نہیں ہے پھر بھی
گردن میں اک پرانی لہرا رہی ہے ٹائی
اکیسویں صدی میں ہم جا رہے ہیں بھائی

مکتب میں مدتوں سے موقوف ہے پڑھائی
کیا گل کھلا رہی ہے
واعظ کی خوش بیانی، مسجد میں ہے لڑائی
اکیسویں صدی میں ہم جا رہے ہیں بھائی

رختِ سفر ہے اپنا، اپنی برہنہ پائی
آنکھوں میں صرف سپنے
ہاتھوں میں ناتوانی اور کاسۂ گدائی
اکیسویں صدی میں ہم جا رہے ہیں بھائی

یہ نظم پاکستانی قوم کی پچاس سالہ تاریخ کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ اجداد کی مضمحل نشانیاں دل سے لگائے یہ قوم ابھی تک استعمار کی یادگاروں سے اپنی گردن نہیں چھڑا سکی۔ ٹائی فقط ایک جزوِ لباس نہیں، طوقِ غلامی کی علامت ہے۔ ایک عقیدے کی چھاؤں میں سمت آنے والی یہ قوم اب اپنے لخت لخت وجود کو تفرقات کی دھوپ میں چٹختے ہوئے دیکھ رہی ہے۔ جراتِ عمل سے محروم، ہمتوں کی پستی اور شوق کی بلندی کے تضادات سے مغموم اور طرفہ تماشا یہ کہ فقط کاسۂ گدائی پہ مسرور۔ اس نظم کی ہیئت اور اس کے ٹکڑوں کی فنی ساخت پاکستانی معاشرے کے فکری انتشار اور اس کے بہاؤ میں بار بار در آنے والے رکاؤ کی کیفیت کا بھرپور اظہار کرتی ہے۔ انور مسعود نے اس رکاؤ کا سبب بننے والے سبھی سنگریزے چن چن کر دکھائے ہیں۔ بندہ مزدور کے اوقات کی تلخی ہی نہیں اس کی کام چوری کا بھی بھانڈا پھوڑا ہے۔ واپڈا کی محکماتی شوخیاں اس عمومی مزاج کی ترجمان ہیں جو عوام کی اذیتوں میں اضافہ کرنا اپنا فرضِ منصبی خیال کرتا ہے، غیر سرکاری تنظیموں کی فعالیت چند مخصوص مفادات کے دائرے میں مقید ہے اور ترقی معکوس کی عکاس ہے۔ اس ضمن میں ان کا یہ قطعہ قابلِ غور ہے:

ہو چکی ترقی

اپوا کی پُرخلوص مساعی کے باوجود
اب تک ہے اک رویۂ پسماندگی یہاں
انور مجھے تو فکرِ ثقافت نے آ لیا
باپردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں

انور مسعود کی شاعری تہذیبی شکست کا نوحہ ہے۔ مٹ جانے والی اچھی قدریں، جذبوں کے سرد ہوتے الاؤ، تہذیبوں کے تصادم میں چکی کے دو پاٹوں کے بیچ ریزہ ریزہ ہوتی عوامی زندگی کی مثبت قدریں، دو کشتیوں میں سوار جدید انسان کی ذہنی کشمکش اور اس کے خود تلاش کردہ رنج والم جو آنکھوں کو بنجر اور دل کو پتھر کر دیتے ہیں، انور مسعود کا مسلسل موضوع ہیں۔

ان کی پنجابی شاعری، پنجاب کے رنگدار اور دانش افروز کلچر کی تمام جہتوں پر محیط ہے۔ اس میں پنجاب کی تہذیب کا روزمرّہ رچا ہوا ہے۔ وہ تہذیب جو حقیقی پنجاب کے دیہات، قصبوں، سڑکوں، میلوں ٹھیلوں، شہروں اور بازاروں میں نظر آتی ہے۔ یہ شاعر کے تخیل کے آسمان پر خود آباد کردہ جنت نہیں ہے بلکہ زندگی کی مٹیالی زمین پر ایک بے اختیار وارفتگی سے بہتی، موجیں مارتی، کبھی ہلکے کبھی تیز بہاؤ سے لپٹی، ٹھوکریں کھاتی، گاہ سنبھلتی، گاہ لڑکھڑاتی، بے انت اور سچی تہذیب ہے جسے بیک وقت کئی محاذوں پر لڑنا ہے۔ گزرتے ہوئے وقت کی ریت کو مٹھیوں میں تھام تھام کے رکھنے کی خواہش، انقلاب اور تغیر کے منہ زور دھاروں کے بالمقابل پاؤں جمانے کی موہوم کوشش، ماضی سے پیوست رہنے کی تمنا اور مستقبل کو زرخیز اور ہرا بھرا کرنے کی آرزو، امکانات کی دنیا کھنگال ڈالنے کا جذبہ، اور کئی ان چاہی حقیقتوں کے سامنے سپر ڈال دینے کی مجبوری، انور مسعود کی شاعری میں پنجاب کی تہذیب وثقافت کے یہ سارے موڑ، اونچائیاں اور ڈھلوانیں، اپنے فطری رنگ وآہنگ میں جلوہ افروز نظر آتی ہیں۔ پنجابی شاعری میں ان کی طبعِ رواں کی جولانیاں دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان کے شاعرانہ جوہر اپنی مادری زبان میں خوب کھلتے ہیں۔ یہاں ان کے لہجے اور بیان میں ایک مستانہ روی تسلسل اور روانی نظر آتی ہے۔ انکی پنجابی شاعری میں جو بے ساختگی اور کھراپن ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ یہ وہ سچا پنجابی لہجہ ہے۔ جس میں شدتوں بھرے جذبے کا

خلوص، لوک دانش کی گمبھیرتا، ہرے بھرے میدانوں کی سی وسعت وثروتِ فکر اور سرسبز کھیتوں کی سی زرخیزیٔ تخیل گھل مل کر ایک ایسا نویکلا اور دلکش آہنگ ترتیب دیتے ہیں جس کی لے پڑھنے سننے والوں کو اپنے ساتھ بہالے جاتی ہے۔ اس لہجے میں تلخی نہیں ہے، بانسری کی کوک جیسا سوز ہے، ہلکی ہلکی چبھن ہے، درد ہے اور اس کے ساتھ ساتھ سرشاری کی ایک حال مست کیفیت ہے۔ جب وہ ''بھولی مجھ'' سے انارکلی کی شانیں بیان کرتے ہیں، ''لسّی تے چاء'' کے درمیان مناظرہ کی فضا تیار کرتے ہیں، رحمے اور چودھری کے درمیان مکالمے کے وسیلے سے طبقاتی سماج کی چوریاں پکڑتے ہیں اور ''تندور''، ''رنجھاں'' اور ''جہلم دے پل تے'' جیسی نظموں میں ان گزراں منظروں کی تصویریں بناتے ہیں جو روز بروز اجنبی ہوتا جارہا ہے تو وہ ایک ایسی عمرانی تاریخ رقم کرتے ہیں جس کے وہ عینی گواہ تھے۔ لوک ریت کے خوش رنگ منظر، زندگی کے لمس سے مہکتی زمین کی سیرابی، انسانیت کے شگفتہ، شاداب اور اثباتی پہلو، اور کہیں کہیں اک پندِ دلسوز کی ہوک ان کی پنجابی نظموں کو ایک نیا اور لہجہ اور ترنگ عطا کرتی ہے۔ ایسے میں ان کے لفظوں سے مٹی کی سوندھی سوندھی خوشبو پھوٹتی ہے اور یوں لگتا ہے یہ خوشبو خود انھیں بھی مست کر دیتی ہے۔ پنجاب کی لوک روایتوں کی نقش گری کرتے ہوئے ان کا والہانہ انداز اس شیفتگی کی چغلی کھاتا ہے جو انھیں اپنی تہذیبی روایات اور شکست وریخت کا شکار ہوتی ہوئی اقدار سے وابستہ رکھتی ہے۔

پرسوں دی گل ایہہ جی چیتی ویلے ڈنگراں نوں پانی شانی ڈاہ کے
امبیاں دے بوٹے تھلے واری پیا لاندا ساں میں حقہ شقہ پا کے
باجرے دے اوہلے اوہلے لبھدی بے چودھری جی اوہ جیہڑی تھاں اے
کھوہ جتھے وگدائے، میلہ جتھے لگدائے، تے پپلے دی چھاں اے
ایتھے ای میں ڈٹھے سارے، برکتے دا پھتا تے فروجا دارا کھیڈدے
وارو واری سارے ہانی، گولی پلاّ، گلی ڈنڈا، گجی جارا کھیڈدے
پنڈ دیاں جاتکاں نوں ہسدیاں ویکھ کے تے میں وی بڑا ہسیا
پتہ نئیں کیہہ ہویا فیر ایہہ ہسدیاں بھڑ پئے میں چھیتی نال نسیا

(پنچایت)

ان کی پہلی کتاب ''میلہ اکھیاں دا'' کے آغاز میں ''حضرت میاں محمد (مصنف مثنوی سیف الملوک) دی خدمت وچ'' کے عنوان سے، چھ اشعار پر مشتمل ایک نظم شامل ہے جس میں حضرت میاں محمد سے اس دردِ محبت کا سوال کیا گیا ہے جو انسان روح کا عطر ہے۔

کرم کرو تے دسو حضرت مینوں وی اوہ پاسہ
رج رج درشن پائے جتھوں اکھ مری دا کاسہ
عشق دا لمبو بالے جیہڑی جنی تجلی ہووے
جھلّی جیہی طبیعت میری ہور وی جھلّی ہووے
ڈاہڈی بھکھ بے لگی ہووے منگنوں نئیں کوئی سنگدا
مینوں درد محبت بخشو میں نئیں دارو منگدا

انسانی ذات کتنی ہی پیچیدہ، مبہم اور ناقابلِ فہم کیوں نہ ہو، گنبدِ بے در نہیں ہوتی۔ کوئی نہ کوئی مخفی دریچہ، کوئی نہ کوئی چور راستہ، کوئی نہ کوئی بل کھاتا زینہ اس کے باطن کے گہرے سے گہرے کنوئیں میں بھی اتر ہی آتا ہے۔ ایسا ہی ایک چور دروازہ اس کی آرزوؤں، چاہتوں اور دعاؤں کا ہے۔ ہر انسان کی طلب اس کی یافت کا راز فاش کر دیتی ہے۔ ہر ایک کی دعا اس کے مقام کا پتہ دیتی ہے۔ انور مسعود کی یہ نظم ان کے حوصلۂ زیست کی خبر دیتی ہے۔ کوئی کم حوصلہ آدمی دردِ محبت کا طلبگار نہیں ہوسکتا۔

جھلّی جیہی طبیعت میری ہور وی جھلّی ہووے

اس ایک مصرعے میں عجیب کیفیت ہے۔ جس میں جذب وکیف بھی ہے اور خمار ومستی بھی۔ بے نیازی بھی ہے اور ہوشیاری بھی۔ دل گدازی بھی ہے اور عزم وحوصلہ بھی۔

انھوں نے اپنی پنجابی شاعری میں رواں اور مترنم بحروں کی مدد سے اپنے خیالات کی روانی اور جذبات کی طغیانی کو موثر طور پر بیان کیا ہے۔ مکالمہ ان کے اظہار کا مخصوص وسیلہ ہے۔ اقبالؒ کی طرح انھوں نے بھی اپنی بیشتر پنجابی نظموں میں اسی حربے سے مطلوبہ فضا پیدا کی ہے اور مختلف کرداروں کے بے ساختہ، بے تکلف اور فطری انداز گفتگو کے ذریعے نظم کے مرکزی خیال کو کامیابی سے اجاگر کیا ہے۔ ان کی تشبیہیں اور استعارے تمام انسانی حسیات کو متاثر کرتے ہیں۔

مڑ کجھ انھے لنبو لا گئی اگ بارُوداں والی
خبراں والی اک ایجنسی اج دی ایہو دسیا
کلیوں نالوں کوئل جتّے ونھ گئیاں بندوقاں
وسدیاں رسدیاں شہراں اتے بمباں دا مینہ وسیا
توبہ توبہ بندیاں نے کیہہ بندیاں دے نال کیتی
مار گئے کجھ ٹکڑے رل مل مر گئے نیں کجھ لتّے
جیہڑے اکھر پڑھدا جاواں اکھیاں دے وچ رڑکن
جیہڑی سرخی نظر پوے اوہ لہو وچ بھجی دسے
ایڈے قہر سے دیاں انور، جیہڑا خبراں ویکھے
آپے اپنیاں ہڈیاں بالے، آپے بہہ کے سیکے

افتخار عارف ان کے شاعرانہ کمال کی داد دیتے ہوئے کہتے ہیں:

''انور مسعود ہمارے عہد میں مزاحیہ شاعری کے ایک صاحبِ طرز اور ایسے طرح دار وطناز شاعر ہیں کہ جن کا ایک ایک مصرعہ ان کی فن پر کامل گرفت اور لہجے کی کاٹ کی غمازی کرتا ہے۔ بلا خوفِ تردید کہا جانا چاہیے کہ جیسا کرارا، کسا ہوا، اور ٹھکا ہوا چست مصرعہ، اور جیسے سلیقے اور شائستگی کے ساتھ لفظوں کا ورتاوا انور مسعود کے ہاں ملتا ہے وہ ہمارے عہد میں مزاحِ منظوم کی وہ منزلِ کمال ہے کہ جہاں بڑے بڑوں کی سانس پھول جاتی ہے۔ رواں مصرعوں میں صناعی اور پرکاری ایسی بلا کی کہ الٰہی توبہ! نظم اپنی بنت میں ایسی مسلسل اور مربوط کہ آپ ایک مصرعہ ادھر سے اُدھر نہیں کر سکتے۔

پنجابی شاعری میں تو خیر فی زمانہ کم کم ہی اس قد و قامت کا آدمی نظر آتا ہے۔ اپنی مٹی سے جڑے ہوئے اور اپنے لوگوں سے بندھے ہوئے لوگوں کو اللہ کا یہ بڑا انعام ہے کہ ان کے لفظ کو اثر کی دولت سے سرفراز رکھا جاتا ہے اور خلقِ خدا کے دل ان کی طرف موڑ دیے جاتے ہیں۔ سو یہ نعمت انور مسعود پر بھی ارزانی ہوئی ہے۔'' (۴)

مزاح کے پردے میں انھوں نے اپنے دل کے جس گداز اور آنکھوں کے جس نم کو چھپانے کی کوشش کی ہے وہ ان کی سنجیدہ شاعری کے ایک ایک مصرعے سے پھوٹ رہا ہے۔

بڑے نمناک سے ہوتے ہیں انور قہقہے تیرے
کوئی دیوارِ گریہ ہے ترے اشعار کے پیچھے

ان کی سنجیدہ اشعار میں مضامین کی رفعت، تخیل کی دل آویزی، اور طرزِ ادا کی جمال آفرینی اس فنی مہارت کا ایک اور ثبوت ہے۔ جس کا ذکر افتخار عارف صاحب نے کیا ہے۔ انور مسعود نے ''یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ'' کے مصداق اس محبوبِ ازلی کو جانِ تغزل بنایا ہے جو سکوت سے کلام تک اور سکون سے خرام تک سبھی مرحلوں کا نگہبان ہے۔ ایسی کامل چوکسی کے بعد قدم لڑکھڑا سکتے ہیں نہ قلم۔ انور مسعود کی سنجیدہ شاعری کی لطافت اور گہرائی کا مطالعہ کرنے کے لیے ایک علیحدہ مضمون کی ضرورت ہے۔ نمونے کے طور پر چند اشعار پیش خدمت ہیں:

اس نے پیکر میں نہ ڈھلنے کی قسم کھائی ہے
اور مجھے شوقِ ملاقات لیے پھرتا ہے

مشغلہ اس نے عجب سونپ دیا ہے یارو
عمر بھر سوچتے رہیے کہ وہ کیسا ہو گا

تیرگی ٹوٹ پڑے بھی تو برا مت کہنا
ہو سکے گر تو چراغوں کو جلائے رکھنا

ایک نظم کے چند بند دیکھیے اور جذبے کے ابلاغ پر شاعر کی گرفت ملاحظہ کیجیے:

جو گریز کی ہیں تجلیاں
ترے منظرِ خط وخال میں
نہ غزال میں وہ فرار ہے
نہ وہ رم ہے موجِ خیال میں
ہیں سراب کتنے بجھے ہوئے
مرے خوابِ شبِ وصال میں

کہوں کس سے کتنی دراز ہیں
مرے وحشتِ درد کی ساعتیں
مرے پائے خستہ سے کیا کہوں
جو لپٹ گئی ہیں مسافتیں
مری دھوپ میں بھی ہیں خنکیاں
مری چھاؤں میں بھی تمازتیں
اسی آرزو کا خروش ہے
مرے بحرِ تحتِ شعور میں
وہ مشامِ جاں کو مہک ملے
جو ہے تیرے حلقۂ نور میں
میں ہوں تجھ سے دور فغاں فغاں
تری مرضیوں کے حضور میں

(بے سوادِ قریۂ جاں مرا)

انور مسعود ایک اچھے شاعر ہی نہیں، گہرے تنقیدی شعور اور تحقیقی لگن کے بھی مالک ہیں۔ ان کی کتاب ''فارسی ادب کے چند گوشے'' ان کی محققانہ دقتِ نظری اور ژرف نگاہی کی ترجمان ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے جدید و قدیم فارسی شعرا کے فنی و فکری عواملِ شعر کا تخلیقی جائزہ لیا ہے۔ یہ کتاب سات مضامین پر مشتمل ہے اور اس میں خیام سے لے کر قراۃ العین طاہرہ تک مختلف اور متنوع تخیل و اُسلوب کے مالک شعرا کی کاوشوں کا نہایت سنجیدگی اور لگاؤ سے مطالعہ کیا گیا ہے۔ ان مضامین میں انور مسعود کا تخلیقی طرزِ اظہار ان کی نثر کی لطافت و خیال انگیزی اور اُسلوب کی ایمائیت اور رنگینی ان مضامین کو عام تنقیدی مضامین کی طرح خشک اور بے لذت ہونے سے بچالیتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کا منطقی و استدلالی انداز، تحلیلی طریق کار اور فنِ شاعری کے قواعد و ضوابط پر مضبوط گرفت انھیں وہ مقام عطا کرتی ہے کہ محض تاثراتی مضامین کہہ کر ان سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا۔ کسی بھی فن کار کے فن پر بحث کرتے ہوئے اس کی ذات

اور ماحول کے حوالوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی عمل انتہائی پیچیدہ اور بعض اوقات ناقابلِ فہم ہوتا ہے۔ انسانی نفسیات اور اس کی فطرت کے چھپے ہوئے پہلوؤں تک رسائی حاصل کرنا آسان کام نہیں۔ اپنی کتاب کے پیش لفظ میں انور مسعود نے خیام کے حوالے سے ایک اعتراض کا جواب دیتے ہوئے لکھا ہے:

''زندگی کے مضبوط یا کمزور لمحات کے مقابل ہر شخص کے ہاں ایک خاص ردِعمل پایا جاتا ہے جو نہایت پیچیدہ اور ناقابلِ تجزیہ عوامل میں گندھا ہوا ہوتا ہے۔ علامہ اقبال کے ہاں ان کے توانا لمحات شعر میں اپنا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے ہاں افسردگی کے لمحات بھی یقیناً آتے ہوں گے لیکن ان کے اظہار کی کوئی اور صورت رہی ہوگی۔ اس کے برعکس میر کی زندگی خوشی اور مسرت کے لمحات سے یکسر خالی نہیں رہی ہوگی لیکن ان کی شاعری میں بیشتر ان کی طبیعت کے حزنیہ عناصر کو راہ ملی ہے۔ آئن سٹائن جو اپنے تفریحی موڈ میں وائلن بجا کر دل بہلاتا تھا، اپنے مضبوط اور بیدار لمحات میں کائنات کی پہنائیوں کا اسی طرح سراغ لگاتا تھا جس طرح شرلک ہومز کسی الجھے ہوئے اسرار کو سلجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی طرح خیام بھی اپنی شکستگی، خستگی اور تحیر کے لمحات میں یہ ردِعمل پیدا کرچکا تھا کہ ان کا اظہار شاعری کی وساطت سے ہو۔ خیام کی شخصیت کا دوسرا پہلو جو ایک عظیم سائنسدان کا ہے اس کے دیگر مشاغل اور آثار میں راہ پاتا ہے۔''(۵)

مشتاق احمد یوسفی اس کتاب کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ان کی نثری تصنیف ''فارسی ادب کے چند گوشے'' اپنے دلنشیں انداز اور Readability (مطالعیت) کے اعتبار سے بے مثل ہے۔ اعلیٰ تنقید اور تدریس میں جو قدرِ مشترک ہے وہ پڑھنے والے میں موضوع سے دلچسپی کو شیفتگی کی حد تک پہنچانے کا فریضہ ہے۔ اور پروفیسر انور مسعود نے یہ بخوبی انجام دیا ہے۔ ان موضوعات پر اس سے زیادہ دلکش، رواں اور شوق کو مہمیز کرنے والا تعارف میری نظر سے نہیں گزرا۔ اپنی ٹوٹی پھوٹی فارسی پر نظر کرتا ہوں تو بے اختیار جی چاہتا

ہے کہ اگر سن و سال کا تفاوتِ بے جا در میان میں نہ ہوتا تو میں ایسے استاد کا شاگرد
ہونا اپنے لیے باعث افتخار سمجھتا۔"(٦)

عہدِ حاضر کے ایک عظیم نثر نگار کی جانب سے انور مسعود کے لیے یہ خراجِ تحسین ان کی نثر کی دل آویزی اور اثر انگیزی کا ثبوت ہے۔ "شاخِ تبسم، مزاحیہ شاعری کا سنجیدہ مطالعہ (مع انتخاب)" ان کے مضامین کا دوسرا مجموعہ ہے۔ اس کتاب میں قیامِ پاکستان کے بعد نمایاں ہونے والے مزاحیہ شعرا کے فنی و فکری شعور کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ یہ کتاب گیارہ مضامین اور ایک انٹرویو پر مشتمل ہے۔ اپنے آپ کو انھوں نے بارھواں کھلاڑی قرار دیتے ہوئے اپنے احباب کے مشورے پر اپنا ایک انٹرویو اور نمونہ کلام کتاب کے آخر میں شامل کیا ہے۔ یہ کتاب پاکستان کی مزاحیہ شاعری کے ارتقا اور من حیث القوم اس کے عمومی مزاج کے اتار چڑھاؤ کا دلچسپ جائزہ پیش کرتی ہے۔ انور مسعود نے اپنے گہرے فنی شعور سے کام لیتے ہوئے مزاح گو شعرا کے کلام کے مختلف پہلوؤں، مزاح کے حربوں اور تکنیکی مہارتوں کا باریک بینی سے جائزہ لیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ان کے کلام کی چلمنوں کے پیچھے روشن ان کی فکری سمتوں اور جہتوں کے چراغوں تک بھی رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ انتخاب کلام کی مدد سے ان شعرا کی کاوشوں کا نچوڑ اس کتاب میں جمع کر دیا گیا ہے اور یہ پاکستان میں ہونے والی مزاحیہ شاعری کا خوبصورت تعارف ہے۔ اپنے مضمون "سیّد محمد جعفری۔ ظریفانہ شاعری کے قراقرم کا کے۔ ٹو" میں ان کی شاعری کی صوتی، صوری اور معنوی پرتیں کھولتے ہوئے لکھتے ہیں:

"میں سمجھتا ہوں کہ سیّد محمد جعفری نے اُردو کی مزاحیہ شاعری کی تہذیب بھی کی ہے اور اس کے معنوی کینوس کو بھی وسیع کیا ہے۔ ان کا شیوۂ گفتار روایت سے وابستہ اور فن کے بہترین قرینوں سے آراستہ ہے۔ ان کا طنز مزاح سے ہم آغوش ہے۔ ان کا خندہ، خندۂ زیر لبی ہے۔ ان کا کلام دردمندی اور دلسوزی کا مرقع ہے۔"(٦)

انور مسعود کی ہمہ جہت شخصیت عہدِ حاضر کے قحط الرجال کی ویرانی اور سناٹے میں ایک خوش رنگ منظر اور دل ربا آہنگ کی مانند ہے۔ بے حسی اور بے مہری کے اس عمومی ماحول میں

ایسے صاحب فکر و دل اب خال خال ہی نظر آتے ہیں جو زندگی میں قناعت، سادگی اور درویشی ہی کو اپنی متاعِ حیات خیال کرتے ہیں اور ہاتھ بڑھا کر اٹھا لینے کی چھینا جھپٹی میں شریک نہیں ہوتے۔ انور مسعود بڑے شاعر بھی ہیں اور بڑے انسان بھی۔ عطاء الحق قاسمی نے ان کے بارے میں بجا کہا ہے:

"انور مسعود ہمارے ان معدودے چند شعرا میں سے ہے جن کے فن اور شخصیت میں کوئی بعد نہیں۔ آپ یقین کریں شاعروں میں ایسے درویش صفت انسان بہت کم ہیں۔ یہ شخص صوفی ہے جو دنیا میں رہتے ہوئے دنیا کا طلبگار نہیں ہے۔ جو بازار سے گزرا ہے لیکن خریدار نہیں ہے۔ مجھے اس اعلیٰ درجے کے شاعر اور اعلیٰ درجے کے انسان سے محبت ہے۔"(٧)

حوالہ جات

۱۔ قدرت اللہ شہاب، شہاب نامہ، ص ۸۱،۸۲
۲۔ مشتاق احمد یوسفی، ''سادگی و پرکاری''، دیباچہ ''غنچہ پھر لگا کھلنے''، انور مسعود، ص ۱۵
۳۔ احمد ندیم قاسمی، ''پنجابی دا نظیر اکبر آبادی''، مشمولہ ''میلہ اکھیاں دا'' انور مسعود، ص ۱۵
۴۔ افتخار عارف، تاثرات مشمولہ ''مشاعرۂ زندہ دلاں، ۱۹۹۴ء'' و ماہنامہ چہارسو، راولپنڈی، شمارہ مارچ اپریل ۱۹۹۷ء، ص ۴۹
۵۔ انور مسعود، پیش نامہ، ''فارسی ادب کے چند گوشے''، ص ۱۰
۶۔ انور مسعود، سیّد محمد جعفری۔ ظریفانہ شاعری کے قراقرم کا کے۔ٹو، مشمولہ ''شاخِ تبسم''، ص ۲۶
۷۔ عطاء الحق قاسمی، تاثرات مشمولہ مشاعرۂ زندہ دلاں ۱۹۹۴ء۔

احسان اکبر کا شعری سفر

شاعری افکار و خیالات اور نظریات کا اظہار تو ہوتی ہی ہے مگر شاعری کا جو رنگ چھا جاتا ہے، دل میں سما جاتا ہے اور اپنے اندر محصور کر لیتا ہے، وہ ایک وجدانی احساس کی لہر میں بھیگا ہوا منظر ہے۔ ایک قلندرانہ لہر، ایک مستانہ ترنگ، جو لہو کی حدت اور قلب کی اتھاہ گہرائی سے پھوٹتی ہے۔ جس میں ''سوزش دل سے مفت گلنے'' کا سماں ہوتا ہے، ''علاجِ درد میں بھی درد کی لذت پہ مرنے'' کا بیاں ہوتا ہے، جہاں زخم کے بھرنے تلک ناخنوں کے بڑھنے کا انتظار رہتا ہے اور وحشت غم دل کے سنبھل جانے کا ڈر لگا رہتا ہے۔ یہ لہر تسبیح کے دھاگے کی طرح شاعر کے احساس کو قاری کے قلب میں پرو دیتی ہے اور دل کے گداز کی ایسی توسیع کر دیتی ہے کہ درد کا ایک اٹوٹ رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ جذب و مستی کی یہ لہر، الفاظ کو نئے مفاہیم کا پیرہن بخشتی ہے، لہجے کو آفاق گیر آہنگ عطا کرتی ہے اور نظر کو بُراقی ہی نہیں، بُراقی بھی دے جاتی ہے۔

احسان اکبر کی شاعری بطون ذات سے نکلی ہوئی ایسی ہی سرگوشی ہے جس میں سرمستی اور بے خودی کے کیف سے لبریز منظر بے حجابانہ در آئے ہیں۔ وصال ذات کے کسی درد انگیز نشاط سے پھوٹتی ہوئی آہ، جس میں ایک دبی ہوئی سسکاری کی لذّت بھی ہے اور ایک فروزاں چنگاری کی حدّت بھی، کربِ آگاہی کی بے اختیار چیخ بھی ہے اور ناموجود کو موجود کر دینے کی ابدی تڑپ بھی۔ یہ شاعری کسی ایسی وجدانی کیفیت کی مظہر ہے جہاں صریرِ خامہ ہی نہیں، دلِ شاعر بھی نوائے سروش سے ہم آہنگ ہوتا ہے اور صاحبِ ساز غافل ہو یا ہشیار، اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ نوائے سروش کی اپنی ایک دنیا ہے۔ من کی دنیا۔ جہاں زندگی کا سراغ ملتا ہے۔ احسان اکبر کی شاعری اسی دنیا کا چراغ ہے۔

''ہوا سے بات'' پروفیسر احسان اکبر کا پہلا مجموعہ کلام ہے۔ انھوں نے اپنی زندگی اُردو زبان و ادب کے استاد کی حیثیت سے گزاری ہے۔ ۱۹۵۹ء میں جامعہ پنجاب سے ایم۔اے۔ اُردو کا امتحان پاس کرنے کے بعد کالج میں تدریسی فرائض سرانجام دینے لگے اور کم و بیش اکتالیس برس تک ایف۔اے۔، بی۔اے۔ اور ایم۔اے۔ کی سطح پر اُردو پڑھانے کے بعد آج کل ریٹائرمنٹ کی زندگی گزار رہے ہیں مگر تخلیقی اعتبار سے بڑے فعّال اور متحرک انسان ہیں۔ جدید اُردو شاعری، اسلامی تہذیب و ثقافت اور تاریخ کے علاوہ اقبالیات سے انھیں خصوصی شغف ہے۔ اس مطالعے نے انھیں اسلامی تاریخ و ثقافت اور پاکستان کی نظریاتی بنیاد سے گہری وابستگی عطا کی اور وہ اپنے تمام تر مشاہدات و تجربات کو اسی کسوٹی پر پرکھنے لگے۔ رفتہ رفتہ علاقائی اور بین الاقوامی بساطِ سیاست پر رونما ہونے والی جیتیں اور ماتیں، صید و صیاد کی چیخیں اور گھاتیں اور مکر و فریب سے بھری باتیں احسان اکبر کی توجہ کے دائرے کا مرکز بن گئیں۔ انھوں نے ترقی یافتہ قوموں کو پس ماندہ معاشروں کی تکہ بوٹی کر کے اپنے دسترخوان کی زینت بناتے، امداد کے نام پر استحصال کی زنجیروں میں جکڑ کر رقصِ غلامی پر مجبور کرتے اور کبھی ملوکیت، کبھی اشتراکیت اور کبھی فسطائیت کے پھندے لگا کر اسیر کرتے دیکھا تو تمام سیاسی، معاشرتی، اقتصادی اور مذہبی نظاموں کا تقابلی جائزہ لینے پر مجبور ہو گئے۔ بالآخر وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کرۂ ارض پر صرف ایک بار ایسا نظام قائم ہوا جس نے انسان کو امن، انصاف، مساوات اور حقیقی آزادی کے ذائقے سے آشنا کیا۔ اب بھی اگر بنی نوع انسان کو ذلت، پستی اور رنج و الم سے نجات حاصل کرنے کی خواہش ہے تو اس منزلِ خواب تک پہنچنے کے لیے صراطِ مستقیم وہی اسلامی نظام ہے جو آج کے نام نہاد اسلامی معاشروں میں بھی اجنبی اور ناآشنا ہو چکا ہے۔

گرد و پیش کے امکانات کا یہ آزاد جائزہ احسان اکبر کی ایک طویل نظم، ''ابھی سورج نہیں ڈوبا'' میں اپنے تمام تر پھیلاؤ اور وسعت و گہرائی کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ یہ آزاد نظم کم و بیش تیرہ سو مصرعوں پر مشتمل ہے اور ابھی کتابی صورت میں طبع نہیں ہوئی تاہم شاعر کی فنی و فکری توانائیوں کے ماخذ کا کھوج لگانے میں ایک اہم سنگِ میل ثابت ہو سکتی ہے۔ ضیا جالندھری نے اس نظم کا موازنہ سلیم احمد کی طویل نظم ''مشرق ہار گیا'' سے کیا ہے۔ (۱) اس نظم میں احسان اکبر نے امنِ عالم کا خواب رقم کیا ہے اور اس خواب کو تعبیر کرنے کے امکانات بھی درج کیے ہیں۔

احسان اکبر نے اسے بغداد میں منعقد ہونے والے ایک عالمی مشاعرے میں پڑھا تھا۔ عراق کی موجودہ صورتِ حال کے حوالے سے اس نظم کا پس منظر اور بھی نمایاں اور اس کا مضمون پہلے سے کہیں زیادہ اہم اور قابلِ غور دکھائی دیتا ہے۔ اس نظم میں انھوں نے مشرق و مغرب کے درمیان مکالمے کی جو فضا تیار کی ہے وہ جادۂ ترقی پر بہت پیچھے رہ جانے والی قوموں کی ذہنی و نفسیاتی کیفیات کو خوب اجاگر کرتی ہے۔ اقبال کی رجائیت کے تسلسل میں نظم، امید کے تابندہ افق کی سیر پر ختم ہوتی ہے۔ یہ بھی ایک نوع کی رومانیت ہے جو حال کی تلخ حقیقتوں سے نبرد آزما ہونے کی ایک تکنیک قرار دی جا سکتی ہے۔

زندگی بطنِ ممکن میں ایسے شگوفے سنبھالے گزرتی چلی جا رہی ہے
جنھیں کل بہرحال کھلنا ہے
اور نافۂ وقت میں جن کی خوشبو نہ ٹھہرے گی
خود زندگی سے سنبھالے نہ سنبھلے گی
اس خیرِ امکاں کو آواز دو
اس کو آواز دو
اس کی آواز پر کوئی آواز دو (۲)

احسان اکبر کا پہلا مجموعۂ کلام ''ہوا سے بات'' ۲۰۰۲ء میں منظرِ عام پر آیا ہے اور ان کی زندگی بھر کی شعری ریاضت، عملی مجاہدے اور عمیق مشاہدے کا ثمر ہے۔ اس مجموعے میں افسانہ در افسانہ پھیلی ہوئی داستانِ غم، ذات کی نہیں، اجتماع کی ہے۔ کرب و الم کی یہ لہر تہذیب کے اس سانحے سے جنم لیتی ہے جو تاریخ کے جبر نے پیدا کیا ہے۔ احسان اکبر نے ایک ایسی نسل کا روگ نظم کیا ہے جو اپنی آنکھوں کے سامنے اپنے ماضی کو فنا گیر، اپنے حال کو بے توقیر اور اپنے مستقبل کو زنجیر ہوتا دیکھ رہی ہے۔ قومی اور بین الاقوامی تناظر میں، تہذیبی تصادم کے آثار اور اس تصادم سے جنم لینے والے امکانات، بے چہرگی کے صدمات اور احساسِ شکست کے دل شکن اثرات، ان کی نظموں میں پوری طرح آئینہ ہو گئے ہیں۔ لیکن احسان اکبر کے ہاں اپنی شناخت کا بحران نہیں،

بلکہ اثبات ملتا ہے۔ وہ احساس زیاں نظر آتا ہے جو متاع کارواں ثابت ہو سکتا ہے۔ انھیں اپنے ماضی پر ندامت ہے نہ اپنی نظریاتی وابستگی پر شرمساری۔ انھیں اپنے گرد و پیش سے بے نیاز ہو کر جینے سے انکار ہے۔ وہ تاریخ و معاشرت کے تلخ و تاریک حقائق سے نظر نہیں چراتے۔ وہ مضبوطی اور توانائی سے اپنے نظریے اور خواب سے پیوست ہیں۔ ان کے ہاں اعتراف شکست ضرور ہے مگر یہ اعتراف عزم سفر کی راہ نہیں روکتا۔ یوں احسان اکبر کی شاعری میں، ان کے جہان باطن سے پھوٹنے والی یہ قلندرانہ لہر، یہ مستانہ ترنگ ان کے خارجی ماحول کو آشکار بھی کرتی ہے اور منور بھی۔ بقول آفتاب اقبال شمیم:

> ''عقیدے سے باطنی ربط، انسان کی فطری آزادی کی جستجو، مظلوم اقوام کی جدوجہد آزادی کی برملا حمایت، جور و جبر اور حبس اور گھٹن کے خلاف احتجاج، عورتوں، بچوں اور معاشرے کی خاموش اکثریت کے لیے دردمندی، مشرق کے تہذیبی تشخص کی پاسداری اور انسانی امکان کے بارے میں رجائیت...... جیسے کتنے ہی موضوعات ہیں جو احسان اکبر کی فکری جہت کا تعین کرتے ہیں۔'' (۳)

احسان اکبر کا کہنا ہے کہ: ''مار کھانے کی نشانیوں میں مشرق، عورت اور بچہ ضرور آتے ہیں جو اپنی کمزور ترین حالتوں میں میرے سامنے آئے۔'' (۴) سو انھوں نے اجتماعی کرب کو کرب ذات میں آمیخت کر کے اپنے تخلیقی تجربے کو وسعت اور عظمت عطا کی ہے۔ شاعر معاشرے کا دل ہوتا ہے۔ دھڑکتا اور تڑپتا ہوا دل۔ خواب دیکھنے اور انھیں تعبیر کرنے کی آرزو میں مبتلا دل۔ جو زندگی کے نقشے میں رنگ بھرنا چاہتا ہے۔ اپنی مرضی کے رنگ۔ احسان اکبر نے بھی یہی چاہا ہے۔ مگر ان کی مرضی وہی ہے جو دوست کی مرضی ہے۔ وہ دنیا کو ویسا دیکھنا چاہتے ہیں جیسا چودہ سو سال پہلے کسی نے بنا دیا تھا۔ چودہ سو سال کی یہ مسافت ان کی نظموں میں پاؤں پاؤں چلتی ہوئی نظر آتی ہے۔

سب سے پہلے دن کے رشتے تیرے میرے نام
ایک سے اپنے پندھ مسافر! ہر منزل ہر گام
پہلے دن کے اپنے بندھن نت کا اپنا میل
مصر سے شام کو پاؤں پاؤں چل کر پہنچی ریل

بصرہ، موصل، مشہد، قم، رستے کے چار پڑاؤ
ایک زمین کھلی لوگوں پر سب آؤ سب جاؤ
کون سے شہر نے رومی بانا کس نے پیراں پیر
دجلہ نیل فرات کا پانی کون کرے زنجیر

ان کے ہاں ایک پُر شوق وارفتگی اور ایک والہانہ شیفتگی ہے۔ اس آتشِ شوق میں نیاز اور ناز دونوں کے رنگ جھلکتے ہیں اور یہی آگ ان کی پہچان بنتی ہے۔ ہوا اور سورج اسی آگ کے تلازمات ہیں جو ان کی شاعری میں بار بار نمود پذیر ہوتے ہیں۔ انفرادی سطح پر ان کے تخلیقی اضطراب کی تہ میں وہی بنیادی سوال طوفان اٹھاتے ہوئے نظر آتے ہیں جو انسان روح کو ازل سے درپیش ہیں۔ وہی وجود و عدم کا سوال، وہی ابتدا و انتہا کا خیال اور وہی فنا و بقا کی الجھن، جس نے انسانی شعور میں کئی پیچیدگیاں اور کئی امکانات پیدا کر رکھے ہیں۔ کیا حال ماضی ہی کی ایک توسیعی صورت ہے یا ایک نیا سلسلۂ آنات ہے۔ فرد اپنے معاشرے کے اجتماعی عمل کی نقش پذیری ہے یا ایک علیحدہ اور آزاد بالذات وجود کا حامل ہے؟ زندگی کی یہ تگ و دو، کس گھاٹ جا اترتی ہے؟ فرد اس کارگہ ہستی کا تماشا ہے یا تماشائی؟ مکاں سے لامکاں تک کی مسافت کتنی ہے اور وقت کا بھید کیا ہے؟ ان کے ہاں وقت یا زمانے کا تصور ایک تسلسل کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ وقت کو عموماً ایک ہیبت انگیز اور جلال آمیز تاثر سے بیان کیا جاتا ہے مگر احسان اکبر نے وقت کا جمالیاتی تاثر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ہاں وقت کی نرماہٹ کا جو تصور ابھرا ہے اس نے ان کی شعری فضا میں کئی رنگ بھر دیے ہیں۔ کوئی دابی پور کمادکی، زوال یافتہ لوگوں کے لیے معذرت، جہان آباد، سورج نہ بجھا دینا جیسی نظموں میں یہ رنگ صاف نظر آتے ہیں۔ دراصل یہ نرماہٹ اس لطیف احساس کا عطر ہے جس کی مدد سے انھوں نے اپنے تصور زماں کے تانے بانے بنے ہیں۔ ان نظموں میں ان کا خیال وقت کے اسی رواں دواں سیل کے ساتھ ساتھ بہتا ہے۔ ان کے ہاں جدید شاعری کا ایک نیا معنویاتی نظام واضح طور پر دکھائی دیتا ہے جس کا سلسلہ خیال کی بہتی ہوئی، سیال رو سے ملتا ہے۔ یہ رو کسی سمت کی پابند ہے نہ نشیب و فراز کے مسلمہ اصولوں کی روادار۔ یہ اٹھتی اور گرتی، بڑھتی اور گھٹتی ہوئی رو ہے۔ آواز کی لہروں کی قوسوں میں سفر کرتی ہے اور بیک وقت

کئی ابعاد میں فاصلے طے کرتی ہے۔

اے وہ نقش گر!
کہ ظہورِ بود و نبود کی
ترے حرفِ کن سے کشود ہے
یہ جو نالۂ رگِ عود ہے
کوئی ہجر دیدہ سرود ہے
کہ وجودِ نقشِ ربود
جو سرِ طاقِ خلوتِ آرزو
کسی شمعِ دید کا دود ہے
جسے اسم میرے وجود کا
جسے عرف میری حیات میں سے دیا گیا

فکری اعتبار سے احسان اکبر کے ہاں نظموں سے نکلتا ہوا وقت ایک گہرا احساسِ زیاں پیدا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ مڑ مڑ کر وقت کی دیوار کے پیچھے دیکھتے جاتے ہیں اور بچھڑ جانے والے منظروں کی یاد میں اداس ہوتے ہیں۔ انھیں زندگی کی ابتدائی اور سادہ صورتیں زیادہ دل ربا معلوم ہوتی ہیں۔ فطرت کا قرب، رشتوں کے بندھن، اخلاص و رواداری، جو جدید زندگی کے مشینی رویوں کی نذر ہو کر رہ گئے ہیں، احسان اکبر کے ہاں ایک درد انگیز احساس بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ وہ نور پور شاہاں کو نہ جانے والی ویگن کے شکوہ کناں ہیں۔ نور پور شاہاں جو کسی صاحبِ دل ہمدرد کا درپن ہے اور جہاں درد کا پرچم کھلتا ہے۔ نور پور شاہاں ماضی کے جہان آباد کی علامت ہے جہاں زندگی حال کی نسبت زیادہ عمیق، زیادہ تہ دار تھی اور جس کا باطن اس کے ظاہر سے زیادہ منور تھا۔ وہ ہوا سے ان بیتے ہوئے زمانوں کا حال پوچھتے ہیں اور ان سے ایک گہرا روحانی قرب محسوس کرتے ہیں:

ہوا! تو کیسے اداس لوگوں کو چھو کے آئی ہے
کن سے ملتی رہی ہے

کن کم نصیب تکیوں میں تیری بیٹھک تھی
سانس تک تکیوں میں لینے لگی ہے
شب بھر گلیم پوشوں سے تیرا اخلاص
(جن کی پلکوں سے داڑھیوں تک
بہتے ہوئے آنسوؤں کی قسمیں تکمیل نہیں پائیں)
تیری سانسوں میں تجمد ہے
یہ تیرے لہجے میں کن زمانوں کے امکاں لوگ بولتے ہیں

اس شاعری کی سب سے دل ربا صفت ان کا وہ غنائی آہنگ ہے جو کسی جھولنے کی طرح دل کو جھلا دیتا ہے۔ اور جھولا جھولنے والے جانتے ہیں کہ اس عمل کے دوران دل اڑان بھرنے کے ساتھ ساتھ بیٹھ جانے کی کیفیت سے بھی گزرتا ہے۔ احسان اکبر کی شاعری میں بھی یہ دونوں کیفیتیں موجود ہیں۔ نظم کی بنت میں قافیوں کے فنکارانہ استعمال نے ایسی نغمگی بھر دی ہے جو دل کے سوئے ہوئے تاروں میں لرزش پیدا کرتی ہے۔ اسی لیے اس کتاب میں شامل نظمیں اپنے داخلی آہنگ اور الفاظ و تراکیب کی ندرت کے حوالے سے خصوصی توجہ کی سزاوار ہیں۔ لَے کے ساتھ ان کا یہ قلبی تعلق فطری ہونے کے ساتھ ساتھ، موسیقار استاد برکت علی خان سے مسلسل ملاقاتوں کا بھی منت پذیر ہے۔ (۵) یوں پابند شاعری کے رسیا آزاد نظم کو قافیے سے محروم ہونے کی بنا پر جس بے لطفی کا طعنہ دیتے ہیں، احسان اکبر کی نظم میں اس کا شائبہ بھی دکھائی نہیں دیتا۔ ان کی نظموں کا یہ باطنی ردھم نہ صرف انھیں غنائیت عطا کرتا ہے بلکہ ان کے معنوی تاثر کو بھی شدت اور وسعت عطا کرتا ہے۔ احسان اکبر نے بڑی فن کاری سے قافیہ بندی کر کے اپنے مفاہیم کے مختلف شیڈز کو اجاگر کیا ہے۔ یہ قافیے محض سمعی تاثر پیدا نہیں کرتے بلکہ نظم کی فکری توانائی کا ماخذ بھی معلوم ہوتے ہیں:

اے تو انتہاؤں کی انتہا!
مرے پہلے دن کی خبر بتا
جسے زخمۂ رگِ جاں کہیں

دو سراب ہے کہ وجود ہے

کہ حجاب آپ شہود ہے؟

یہ ہمارے عہد کا سانحہ

کہ ہوسِ طلب کا نزول ہے

انھیں عرض درد فضول ہے

جنھیں قربِ راحتِ جاں ملا

جنھیں نقدِ کیسۂ جسم میں

زرِ التفاتِ تپاں ملا

ان نظموں کا دوسرا نمایاں وصف تصویر کاری کا عمل ہے۔ شاعر نے لفظوں کے موقلم سے انوکھے منظروں کی تشکیل و تزئین کی ہے۔ بے شمار، بے قطار منظر، ایک کے بعد ایک نظر کے سامنے بکھرتے چلے جاتے ہیں۔ ان میں کچھ منظر نظموں کے مفاہیم سے روشن ہوتے ہیں اور کچھ لفظوں اور ترکیبوں کی کاری گری سے۔ اور ان دونوں کے تال میل سے ایک نیا لہجہ ابھرتا ہے۔ یہ لہجہ ایک ایسی فضا تخلیق کرتا ہے جو نامانوس ہونے کے باوجود، بلکہ شاید اسی لیے بھی، دلکش معلوم ہوتی ہے۔ اس فضا کے منظر پرانی فہم کے زور پر نہیں سمجھے جا سکتے۔ انھیں سمجھنے کے لیے ایک نیا اور تازہ شعور درکار ہے۔ جہاں لفظوں کو معانی لغت سے نہیں، اس مجموعی فضا سے میسر آتے ہیں جس میں وہ بولے اور لکھے جاتے ہیں۔ لیکن ان منظروں کو محسوس کرنے کے لیے کسی بیساکھی کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ان منظروں کی فضا میں ایک طلسمی اثر ہے جو ایک مختلف اور منفرد حسی تجربے کی بنیاد بنتا ہے اور زندگی اور شاعری کو ایک نئے تناظر میں دیکھنے پر آمادہ کرتا ہے۔ نظم ''تا ساعت کے ثانیے'' کے چند مصرعے دیکھیے:

چاک پر اور بھی گھوم

اور بھی گھوم کچھ

اے خاک کی بے نام نمود!

صرف وجودِ ذات کا نام نہیں پا سکتا

احسان اکبر کی نظموں میں ساکت اور اکہری تصویریں بہت کم ہیں۔ اس کے برعکس متحرک اور مرکب تصویروں کی بہتات ہے۔

سمندر کلبلاتا ہے

بلاتا ہے

جدائی کے سمے کے دستمالی بادبانوں کو

کہ جب وہ پھڑپھڑاتے ہیں

تو زندہ سانحہ

اک لمحۂ نورس میں ڈھل کر

صدق کے جذبے اگاتا ہے

بڑی محنت سے سورج ہجر کی شبنم سکھاتا ہے

ان کے ہاں ترکیب سازی پر بھی خاصی توجہ کا اظہار نظر آتا ہے۔ ان کی تراکیب کا بے ساختہ پن خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ انھیں پڑھ کر کسی مصنوعی پن یا شعوری کوشش کا سراغ نہیں ملتا اور وہ اپنے مفاہیم میں یوں رچی بسی ہوئی معلوم ہوتی ہیں کہ ارتباطِ حرف و معنی کا حق ادا ہو جاتا ہے۔ انھوں نے نہ صرف نئے الفاظ و تراکیب کا اضافہ کیا ہے بلکہ پرانے الفاظ کو نئے معانی میں استعمال کر کے جدت کاری کا ثبوت بھی دیا ہے۔ اس مجموعے میں شامل نظم ''روشنی کے خواب'' کو ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی نے مرکباتِ لفظی کا ایک جہان قرار دیا ہے۔(۲) یہ مرکبات عربی و فارسی شعری روایت سے پیوست ہوتے ہوئے بھی اپنی ایک علیحدہ شناخت اور انفرادیت کا پرچم تھامے ہوئے ہیں۔ ان کی چند تراکیب دیکھیے: عصرِ نازاد، نالۂ رگِ عود، وجودِ نقشِ ربود، زرِ التفاتِ تپاں، خاکِ شوقِ شگفت، خلالِ برگِ گل، ساحل یاب، شہرت گیر کم ظرفی، ذوقِ زوال آمادہ۔ کہیں کہیں اقبالؔ کے لہجے اور لفظیات کی جھلک بھی نظر آ جاتی ہے۔ بساطِ تختِ کیاں، ممکنات کے خسرو، بانگِ رحیل، صورِ اسرافیل جیسی تراکیب بھی احسان اکبر کے طرزِ فکر و احساس کی ترجمان ہیں۔

اس کتاب کے آخر میں ان کی گیارہ غزلیں بھی شامل ہیں۔ ان غزلوں کی مجموعی فضا بھی

زیادہ تر اجتماعی صورتِ حال کی عکاس و ترجمان نظر آتی ہے۔ وقت کے پیمانے حال، ماضی اور مستقبل، زندگی کی مسافت ناپتے اور فکر شاعر کو مہمیز کرتے ہیں۔ اس مسافت کی داستان احسان اکبر کی غزلوں میں، تلمیح و استعارے کی چلمن سے جھانکتی ہے۔

ہر اک فرعون کے احوال غرقابی جداگانہ
کبھی دریا بدلتا ہے کبھی لشکر بدلتا ہے

عجیب قصہ ہوا صبح کے پڑاؤ میں
گزر رہے تھے برابر سے قصہ خوان اور وقت

ہمیں زمین بہت کھینچتی ہے اپنی طرف
اب ایسے لوگ کہاں پورا قد نکالتے ہیں

کہیں کہیں اقبالؒ کی طرح ایک سنہری دور کی آمد کا تیقن جھلکتا ہے:

نئے جہان کے معمار پہلے گزریں گے
پھر اس کے بعد وہ دنیا جو صرف خواب میں ہے

عجب سے نقش میں دیوار و در پہ دیکھتا ہوں
بس آنے والے ہیں جن کا سخن کتاب میں ہے

چند شعر واردات قلب کی دل گدازی سے بھی معمور ہیں:

آپ خوشبو کی طرح کاہے کو آوارہ ہوئے
ہم تو رسوا ہی تھے ایسے کہ زمانہ جانے

کبھی یکجا نہیں کر پایا خود کو
جہاں بیٹھا ہوں چھوڑ آیا وہیں کچھ

تو سنگ ہمارے کھیلتا، دکھ ہم سے مل کے جھیلتا
تب جانتا بھیگتی آنکھ میں رکھ لینا دیا اجال کے

یہ غزلیں بھی نظموں کی طرح منفرد لب و لہجے کی حامل ہیں جن میں گدازِ قلب کے ساتھ ساتھ تمکنت اور بے نیازی و درویشی کا رنگ بھی ہے۔

احسان اکبر کی شاعری کا ذائقہ بے حد منفرد اور ہجوم سے جدا اور نمایاں تر ہے۔ ان کی فکری توانائی اس لہجے کا بانکپن بن کر نمودار ہوتی ہے اور یہی ان کی پہچان ہے۔ رقص ذات کے دائروں سے نکلتی ہوئی خوشبو، روح کی دھمال سے وجود میں گونجتی ہوئی دھمک، احساس کے پردوں پر شعور کی ضرب، اور روشنی کے خواب ان کی شاعری کا سرنامہ ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ضیا جالندھری، یہ کفِ دست، مشمولہ ''ہوا سے بات''، مطبوعہ المسطر، اسلام آباد، اگست ۲۰۰۲ء، ص ۹

۲۔ مسودہ طویل نظم: ''ابھی سورج نہیں ڈوبا''

۳۔ آفتاب اقبال شمیم، یہ نظمیں، مشمولہ ''ہوا سے بات''، ص ۱۴

۴۔ احسان اکبر، باعث آنکہ، ہوا سے بات، ص ۱۷۵

۵۔ ایضاً، ص ۱۷۴

۶۔ ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی، سرورق، ''ہوا سے بات''

انعام الحق جاوید کی عصری حسیت

(مزاحیہ شاعری کے تناظر میں)

''عصری حسیت'' جیسا بھاری بھرکم لفظ مزاحیہ شاعری پر چسپاں کرنا شاید کچھ لوگوں کو ناگوار گزرے لیکن حقیقت یہ ہے کہ جب گرد و پیش کی انسانی صورتِ حال اتنی دگرگوں ہو جائے کہ اس کی تلخی اور بے ڈھنگی کو صاف اور سیدھے طور پر بیان کرنا امر دشوار ثابت ہو تو اس عصری آشوب کا بہترین اظہار طنز و مزاح کے پردے میں ہی ہو پاتا ہے۔ انگریزی میں چاسر کی ''کنٹر بری ٹیلز'' اور اُردو میں جعفر زٹلی کی گردن زدنی بے باک گوئی سے لے کر اکبر الٰہ آبادی کی دردمندانہ طنز گوئی تک شاعری ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے کہ جب کوئی معاشرہ ذہنی گھٹن اور جذباتی تناؤ کا ایسا شکار ہو جائے جیسا اکیسویں صدی کے پہلے عشرے میں ہم عصر سماج ہو چکا ہے، جب علم کاغذ کے ایک پرزے میں تبدیل ہو جائے، ادراک و معرفت مادّی فوائد کے گوشوارے کا حاشیہ بن جائیں، حسنِ اخلاق اور تہذیب و شائستگی نظریۂ ضرورت کے زائیدہ ہو کر رہ جائیں اور زندگی کی نمو اور تزئین کے سبھی قرینے زائد المعیاد ہو جائیں تو اس آشوبِ عصر کے نتیجے میں پیدا ہونے والے آشوب کرب کو سہنے اور بیان کرنے کے لیے شاعری کا مزاح کی عصا تھام لینا کوئی تعجب خیز امر نہیں رہتا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ عہدِ حاضر میں سنجیدہ شاعری کو قاری تو میسر ہیں مگر سامعین صرف مزاحیہ شاعری مانگتے ہیں۔

سامعین کی یہ ضرورت محض خوش وقتی اور دل بہلانے کی ادا نہیں قرار دی جا سکتی۔ اس دور

میں مزاحیہ ادب نے وہی مقام حاصل کر لیا ہے جو ارسطو نے ''المیہ ڈرامے'' کا مقصود قرار دیا تھا یعنی خوف اور ترحم کے جذبات کی تطہیر۔ یہاں اگر خوف کے ساتھ ترحم کی بجائے جبر کا لفظ استعمال کر لیا جائے تو کچھ ایسا غلط نہ ہوگا اس لیے کہ ترحم تو ان دنوں خود رحمی کا دوسرا نام بن گیا ہے۔ ترقی پذیر معاشرے بالعموم جبر کی مسموم فضا میں گھٹ گھٹ کر جینے کا تجربہ کر رہے ہیں۔ انسان کے کم و بیش تمام بنیادی حقوق، کسی نہ کسی سنہری نظریے کی پنجرے میں قید ہیں، آنکھیں کھلی رکھنے اور صورتِ حال کے جبر کو محسوس کرنے کا نتیجہ سوائے ایک شدید احساسِ بے چارگی کے کچھ نہیں، دلائل و براہین کا خنجر اس کے سینے کے آر پار ہے اور اعداد و شمار کی رو سے وہ ترقی یافتہ، خوشحال اور کامیاب ہے۔ اس کامیاب انسان کو اپنی کامیابی کی خوشی منانے کا کوئی ڈھنگ نہیں سوجھتا۔ وہ عیشِ امروز بھی آزما چکا ہے اور خوابِ فردا سے بھی کھیل چکا ہے۔ ایسے میں اگر کوئی مزاحیہ شاعر اس کے اندر کی گھور اداسی اور گہری تاریکی کا منظر بیان کر دے، اسے جھنجھوڑ کر کہے کہ تصویر کا ایک رخ یہ بھی ہے تو وہ زور زور سے ہنستا ہے۔ خود اپنے آپ پر، اپنی بے بسی اور مجبوری پر، اپنے فریبِ تخیل پر اور اپنی بے ڈھنگی چال پر۔ یوں اس کا اعصابی تناؤ قدرے کم ہو جاتا ہے اور وہ آنے والے دنوں کا بوجھ ڈھونے کے لیے نئے سرے سے تازہ دم ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر انعام الحق جاوید کی مزاحیہ شاعری بھی ایسی ہی ایک تھیراپی ہے۔ ڈاکٹر صاحب اُردو اور پنجابی، دونوں زبانوں میں شعر بھی کہتے ہیں اور دیگر تخلیقی و تحقیقی سرگرمیوں میں بھی شدت اور تندہی سے مصروف رہتے ہیں۔ آپ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی میں شعبہ پاکستانی زبانیں کے بانی صدر نشیں ہیں اور پاکستانی زبانوں کی ترویج و ترقی کے لیے خلوصِ دل سے سرگرمِ عمل رہتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ٹیلی وژن سے اپنی دیرینہ وابستگی بھی نبھائے چلے جاتے ہیں۔ کئی ادبی و ثقافتی تنظیموں کی روحِ رواں ہیں اور روداد پبلی کیشنز کے نام سے ایک اشاعتی ادارہ غیر منافع بخش طریقے سے چلا کر دوست داری اور وضع داری کی روایت بھی قائم کیے بیٹھے ہیں۔ صحافت میں بھی دلچسپی رکھتے ہیں اور نہ صرف موقر روزناموں میں فکاہیہ کالم لکھتے ہیں بلکہ ''روداد'' کے نام سے اپنی نوعیت کا پہلا رنگین ادبی اخبار بھی نکال چکے ہیں۔ ہر سال مشاعروں کے سلسلہ میں بیرونِ ملک دورے اس پر مستزاد ہیں۔ کئی اعلیٰ سطحی حکومتی ایوارڈز حاصل کر چکے ہیں جن میں خوشحال خان خٹک

ایوارڈ، جام درک ایوارڈ، رائٹرز گلڈ ایوارڈ، میاں محمد بخش ایوارڈ (برطانیہ)، کاروانِ ادب ایوارڈ (برطانیہ)، عالمی ایوارڈ برائے طنز و مزاح (ناروے) اور بولان کلچرل ایوارڈ شامل ہیں۔

ڈاکٹر انعام الحق سنجیدہ شاعری بھی کرتے ہیں اور مزاحیہ بھی۔ اگرچہ ان کی سنجیدہ شاعری اپنی جگہ پر قابلِ ذکر اور اہم ہے اور اب تک ان کی سنجیدہ شاعری کے دو مجموعے ''ساتویں سمت'' اور ''زندگی کے صحرا میں'' کے عنوان سے شائع ہو چکے ہیں مگر عوام الناس میں ان کی مقبولیت کا بڑا سبب ان کی مزاحیہ شاعری ہے جس کے اب تک چھ مجموعے طبع ہو چکے ہیں۔ مزاحیہ شاعری پر مبنی ان کی پہلی کتاب ''خوش کلامیاں'' ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کے بعد ''خوش بیانیاں'' ۱۹۹۹ء میں، ''نکر تھلے ڈھپ'' (پنجابی) ۲۰۰۱ء میں، ''کوئے ظرافت'' ۲۰۰۲ء میں، ''سو بٹا سو'' ۲۰۰۳ء میں اور ''لا یعنی'' ۲۰۰۶ء میں شائع ہوئیں۔

ڈاکٹر انعام الحق جاوید کی مزاحیہ شاعری ہم عصر سماجی، سیاسی اور معاشی صورتِ حال کا آئینہ ہے۔ انھوں نے ہلکے پھلکے انداز میں بظاہر معاشرے کی ناہموار چال پر ایک اچٹتی ہوئی نظر ڈالی ہے مگر اس سرسری نظر کے پیچھے ایک حساس دل کی تڑپ اور ایک توانا شعور کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ وہ ایک دردمند انسان ہیں اور ہنسی مذاق کے پردے میں اپنے آشوبِ آگہی کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کی عصری حسیت کا اظہار تین شعبوں میں نمایاں طور پر ہوتا ہے۔ ان میں ایک شعبہ تو کاروبارِ سیاست سے متعلق ہے جو موجودہ زمانے میں بے اصولی، بددیانتی، فکر و شعور اور حالات کا درست تجزیہ کرنے کی صلاحیت اور قائدانہ بصیرت سے محرومی اور بے توفیقی کے باعث صرف پاکستان ہی نہیں، تمام ترقی پذیر معاشروں، خصوصاً جنوبی ایشیائی ممالک میں تنزل و ادبار کا سبب بن رہا ہے۔ سیاسی عمل اس دور میں ایک علاقائی یا قومی مسئلہ نہیں رہا بلکہ عالمگیر ہوسِ اقتدار کے مذموم کھیل کا حصہ بن چکا ہے۔ یہ ایک پتلی تماشا ہے جو ہر کمزور ملک کے اسٹیج پر برسوں سے کھیلا جا رہا ہے اور اس کی ڈوریں دور کہیں کسی بڑی طاقت کے ہاتھ میں ہیں۔ ایسے میں میدانِ سیاست کے کارپردازوں کو بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے کی کھلی چھٹی بھی میسر ہے اور ترغیب بھی۔ خود مختلف ممالک کے اندر وہ ادارے جو عسکری طاقت کے نمائندے اور بیرونی خطرات کے خلاف ایک ڈھال کے طور پر تیار کیے جاتے ہیں، سیاسی افراتفری سے فائدہ اٹھا کر اپنے اپنے مقاصد

کے حصول کے لیے حکومتی عمل میں شریک ہو جاتے ہیں اور قومی مفاد کے نام پر عوام کو اپنے مفادات کا آلۂ کار بنا لیتے ہیں۔ ایسے میں مجبور عوام اپنی بے بسی اور درماندگی و ذلت کی خاموش تماشائی بن کر، منقار زیرِ پر نظر آتی ہے۔ یہ سکوت صرف اس وقت ٹوٹتا ہے جب کوئی مزاحیہ شاعری کی اوٹ میں وہ سب کہہ گزرتا ہے جسے سنجیدگی سے کہنا قابلِ تعزیر جرم ہو۔ چند قطعات ملاحظہ کیجیے:

لیڈر اور قومی مفاد

ہر کام کر رہا ہوں میں قومی مفاد میں
لیجے گا کام بخل سے ہر گز نہ داد میں
میں نے کہا کہ بیوی کو دے دی طلاق کیوں
کہنے لگا کہ یہ بھی تھا قومی مفاد میں

بھاری مینڈیٹ

آدھے لیڈر چور تو نصف بھکاری نکلے
قرضے خور بھی قرضوں سے انکاری نکلے
بھاری تھا مینڈیٹ بہت ہی لیکن اک دن
وقت پڑا تو بوٹ بہت ہی بھاری نکلے

جمہوری تجربہ

اندھیرے میں کھرے کھوٹے کو ہم پہچان لیتے ہیں
بڑے ہوٹل میں بھی چھوٹے کو ہم پہچان لیتے ہیں
نئی جمہوریت کا ہو گیا ہے تجربہ اتنا
کہ ہر حالت میں اب لوٹے کو ہم پہچان لیتے ہیں

''خالص سیاست دان'' ہو یا ''الیکشن کا زمانہ''، ڈاکٹر انعام الحق جاوید نے مزاح کی آڑ

لے کر ان موضوعات کو چھیڑا ہے جن پر سنجیدگی سے بات کرنا گویا قابلِ تعزیر جرم بن چکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ایسے اشعار جن میں وہ ملکی سیاست کے خم و پیچ اور رموزِ خسرواں کی اصل حقیقت بیان کر ڈالتے ہیں، عوام کے غیظ و غضب اور جوش و جذبے کے بند میں روزن کا کام دیتے ہیں۔ ان کے دل کی آواز جب مزاحیہ اشعار کے پردے میں بلند ہوتی ہے تو انھیں تسکین ملتی ہے اور زندگی کا یہ بوجھ قدرے قابلِ برداشت معلوم ہونے لگتا ہے۔ جنوب ایشیائی ممالک میں یوں بھی سیاست ایسا کھیل ہے جس کا ہر میچ عوام بڑے ذوق و شوق اور دلچسپی سے دیکھتے ہیں اور اس خام خیالی میں مبتلا ہوتے ہیں کہ اس کے نتیجے میں ان کی مشکلات حل ہو جائیں گی۔ ہر میچ کا اختتام ریفری کی پسند کے مطابق ہوتا ہے اور عوام دونوں ٹیموں کی باہمی الزام تراشیاں بڑی عقیدت و احترام سے سنتی اور کسی نئے میچ کے انتظار میں بیٹھ رہتی ہے۔ اس انتظار کے وقفے میں وہ کڑھتے اور سسکتے ہوئے وقت گزارتی ہے تا آنکہ اسے کسی نئے میچ کی بشارت ملتی ہے اور وہ ایک نئی امید کا فریب کھاتی ہے۔

ہے کیسے لوٹنا اس کا تو سارا علم رکھتے ہیں
بخوبی جانتے ہیں کس نے کتنی جیب بھرنی ہے
مگر افسوس ہر گز بھی کبھی سوچا نہیں ہم نے
کہ یہ جو ملک ہے اس کی حفاظت کیسے کرنی ہے

ڈاکٹر انعام الحق جاوید کا دوسرا نشانہ معاشرتی و تہذیبی صورتِ حال ہے۔ مشرقی معاشرے جہاں گزشتہ کئی صدیوں سے تبدیلی کی رفتار انتہائی سست بلکہ نہ ہونے کے برابر تھی، ذرائع ابلاغ کی حیرت انگیز ترقی کے باعث اب یکا یک ایک تیز رو انقلاب کی زد پر ہیں۔ اس انقلاب کے نتیجے میں معاشرتی زندگی بنیادی نوعیت کی تبدیلیوں کی زد پر ہے۔ ان میں سے ایک تبدیلی خانگی زندگی کے حوالے سے بڑی اہم ہے اور وہ ہے معاشرے میں عورت کا بڑھتا ہوا شعور اور معاشی و اقتصادی سرگرمیوں میں اس کی شمولیت۔ حقیقت یہ ہے کہ خاندانی زندگی میں عورت ہمیشہ سے اقتصادی حوالے سے مرد کی شریک کار رہی ہے مگر اس کی یہ شرکت اکثر قدر افزائی سے محروم رہی۔ تعلیمی سہولتوں سے بھی اسے محروم رکھا جاتا رہا ہے اور آزادیٔ اظہار تو بالکل ہی شجرِ ممنوع رہی۔

یہاں تک کہ روایتی خاندانی زندگی میں جو کردار عورت کے حصے میں آیا تھا اور جسے وہ ایک طویل عرصے سے بغیر کسی تعطل کے سرانجام دیتی رہی ہے، معاشرتی زندگی میں اس کے لیے کسی خاص عزت افزائی یا شناخت کا سبب نہ بن سکا۔ یہی وجہ ہے کہ جب بیسویں صدی میں عورت کو تعلیم حاصل کرنے کے پورے ادھورے مواقع میسر آئے تو اس کے رویے میں بغاوت کے آثار بھی نمایاں ہونے لگے۔ کہیں کہیں اس نے روایتی کردار سے منہ بھی موڑا اور کہیں اپنی اہمیت جتانے کے عمل میں وہ قدرے شدید ردِعمل کا شکار بھی ہوئی۔ تاہم معاشرے میں وہ ایک آزاد اور مکمل فرد کی حیثیت سے نمایاں ہونے کی تگ و دو میں مصروف ہو گئی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ معاشرے نے اس کے طرزِ عمل پر ناک بھوں چڑھانے اور اسے طنز و مزاح کا نشانہ بنانے کا رویہ اختیار کر لیا۔

ڈاکٹر انعام الحق کی شاعری میں جا بجا اس روایتی طرزِ عمل کا پُر مزاح انداز میں اظہار ملتا ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ سنجیدہ شاعری محبوبہ کے اور مزاحیہ شاعری بیوی کے گرد گھومتی ہے۔ گویا یہ امتیاز بھی مرد ہی کے حصے میں آیا ہے کہ جس کے ہاتھ کی پکی روٹی کھاتا ہے، اسی کا مذاق اڑاتا ہے۔ نیز یہ کہ جس عورت کو سنجیدہ شاعری کا موضوع بننے کے لائق پاتا ہے اسے مزاحیہ شاعری کا مرکز بنانے پر تل جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس کلیے کے نتیجے میں اگر کسی روز تمام خواتین مل کر یہ فیصلہ کر لیں کہ آئندہ وہ صرف سنجیدہ شاعری کا محرک بنیں گی تو مزاحیہ شاعری کا انجام کیا ہو گا؟ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا مگر حقیقت واقعی یہی ہے کہ ڈاکٹر صاحب نے بھی دیگر مزاح گو شعرا کی طرح معاشرے کے اس بدلتے ہوئے منظر نامے کو دلچسپی کی نظر سے دیکھا ہے۔ نوکری کرنے والی عورت، جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ گھریلو امور سے بے بہرہ اور شوہر کی حاکمیت کی منکر ہوتی ہے، نیز سسرالی رشتہ دار جو بیوی کی مہر و محبت اور توجہ کا مرکز بنے رہتے ہیں، ڈاکٹر انعام الحق جاوید کی توجہ بار بار اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ بیوی کے موضوع پر انھوں نے متعدد قطعات کہہ رکھے ہیں اور پھر ان کی تعداد سے خود ہی پریشان ہو کر، یا پھر خانگی دباؤ سے مجبور ہو کر اس کے جواز میں خاصے دلائل بھی پیش کیے ہیں۔ ''لایعنی'' کے ''بیان حلفی'' میں کہتے ہیں:

> ''تمام انسانی رشتوں میں میاں بیوی کا رشتہ سب سے اہم اور منفرد رشتہ ہے۔ یعنی یہ دنیا کا واحد غیر خونی رشتہ ہے جس سے تمام خونی رشتے جنم لیتے ہیں۔ یہ

> غیر خونی رشتہ قائم ہونا بند ہو جائے تو خونی رشتے جنم لینا بند ہو جائیں۔''

یہاں تک تو ڈاکٹر صاحب کا استدلال بڑا موثر اور دل خوش کن ہے۔ مگر جب وہ کہتے ہیں:

> ''قریبی لوگوں میں سے نہ آپ اپنے والد کو مزاح کا موضوع بنا سکتے ہیں، نہ ہی والدہ پر طنز کر سکتے ہیں۔ نہ بیٹے اور بیٹی کا مذاق اڑا سکتے ہیں اور نہ ہی بہن اور بھائی کو نشانۂ تمسخر بنا سکتے ہیں۔ تو پھر کون باقی رہ جاتا ہے؟ صرف بیوی، جو آپ کا لائف پارٹنر بھی ہے اور بہترین دوست بھی...... لہٰذا میرے نزدیک اگر مزاح نگاروں نے اس موضوع کو چنا ہے تو کوئی انہونا کام نہیں کیا۔''

تو اس دلیل کے سامنے ایک بڑا سا سوالیہ نشان خود بخود آویزاں ہو جاتا ہے۔ مگر اس سوال کو حل کرنا اتنا آسان نہیں۔ یہ ہزاروں سال پرانے اس قدیم رشتے کے اسرار و رموز کو حل کرنے کے مترادف ہے جو کشش اور گریز کے باہم متضاد جذبوں کی آمیزش اور آویزش کا حاصل ہے۔ ڈاکٹر صاحب کی شاعری میں وہی کچھ ہے جو اس معاشرے کی رگ و پے میں رواں دواں ہے۔ یہ اس بات کا ایک اور ثبوت ہے کہ انھوں نے اپنے مزاحیہ قطعات کے ذریعے اپنے ارد گرد پھیلے ہوئے انسانی معاشرے کے سچے مناظر کی نقاب کشائی کی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ شوہرانہ مزاج کے طرفہ تماشوں سے بھی غافل نہیں رہے اور انھوں نے تصویر کے دوسرے رُخ پر بھی مسکراتی ہوئی نظر ڈالی ہے:

کڑوا سچ

واقفِ کار ہے، غیر ہے یا ہمسائی ہے
یا بیوی کی ملنے والی آئی ہے
دیکھتا ہے ہر مرد توجہ سے اس کو
فطری طور پہ ہر شوہر ہرجائی ہے

بزرگ شوہر

زمیں تیرے نام، آسماں تیرے نام
یہ دل تیرے نام اور یہ جاں تیرے نام
ہر اک چیز قربان کر دوں گا پر
کروں گا نہ ہرگز مکاں تیرے نام

میاں بیوی کے اس پر اسرار تعلق کے علاوہ انھوں نے معاشرے کے دیگر مناظر پر بھی خندۂ بے باک سے نظر پذیرائی ڈالی ہے۔ اجتماعی بے عملی، بے اندیشی اور کم کوشی کے مظاہرے جہاں بھی نظر آتے ہیں، انھیں تخلیقی انگیخت بخشتے ہیں۔ وہ تعلیمی زندگی سے متعلق ہوں یا سرکاری نوکری اور افسروں اور ماتحتوں کے رویے سے متعلق، غربت و افلاس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی حرص شکم پروری ہو یا ٹریفک جام کی بدنظمی اور بلز بازی، ایک منتشر قوم کے حسن اخلاق کا اصل منظر دیکھنا ہو تو کسی مصروف سڑک پر اس کے رویے دیکھ لیجیے۔ خود غرضی، ایک دوسرے کو کندھا مار کر آگے نکلنے کی خواہش، خود راستہ نہ ملنے کی صورت میں دوسروں کی راہ بھی روک لینے کی ہٹ دھرمی اور ہر کمزور کو کچل دینے اور ہر قوی کے خلاف دل کی گہرائیوں سے بددعا کرنے کی ادا ان تمام معاشروں میں مشترک ہے جہاں مخلص قیادت کے بحران کے نتیجے میں قومی تنظیم کا فقدان ہے۔ چند قطعات دیکھیے:

حکومتی ارکان

اگرچہ فاصلے سمٹے ہوئے ہیں
یہ رستے پاؤں سے چمٹے ہوئے ہیں
انھی کاموں کو پھر نمٹا رہے ہیں
کہ جو پہلے سے ہی نمٹے ہوئے ہیں

ساٹھواں یومِ آزادی

ساٹھ برسوں سے ٹریفک جام ہے کچھ اس طرح
یہ ہے اس کی اوٹ میں اور وہ ہے اس کی آڑ میں

اس ٹریفک جام میں ہر شخص ہے اس تاڑ میں
میں نکل جاؤں، بقایا لوگ جائیں بھاڑ میں

قاعدہ قانون

ہر علمی مضمون دھرا رہ جاتا ہے
قاعدہ اور قانون دھرا رہ جاتا ہے
مجرم ہو گر ایم این اے کا رشتے دار
ایس ایس پی کا فون دھرا رہ جاتا ہے

واہ

اس مرتبہ بھی ہم سے وہ چینڈ کر گیا ہے
ٹیک آف کرتے کرتے پھر لینڈ کر گیا ہے
ویسے ہی کر رہا ہے اب ورلڈ بینک ہم سے
جو دو سو سال پہلے انگلینڈ کر گیا ہے

نظم "تواریخی عاشق" زمانہ قبل از تاریخ سے لے کر آج تک کے اساطیری اور تاریخی حوالوں سے جس طرح سجی ہوئی ہے وہ ڈاکٹر صاحب کی وسعت مطالعہ کی خبر دیتی ہے۔ اگرچہ نظم کا موضوع ایک رسمی عاشق کی لاف زنی ہے مگر اس کوشش میں وہ مبالغے کی جس انتہا کو چھوتا ہے، وہ انسانی جذبوں میں جھوٹ اور بددیانتی کی ملاوٹ سے پیدا شدہ بے کیفی کی آئینہ دار ہے۔ مشرقی تہذیب پر مغرب کے اثرات بعض اوقات بھونڈی تقلید کا ایسا منظر پیش کرتے ہیں جو ہونٹوں پر مسکان چھوڑ جاتا ہے۔ اسی طرح کچھ روایتی کردار و واقعات مثلاً ملا یا مولوی اور حلوے کی خواہش، عید قرباں پر بکرے کی تلاش اور کام چور نوکر کے کارنامے بھی ڈاکٹر صاحب کے شوخ قلم کی زد پر آئے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ جدید زندگی کے مظاہر بھی ان کے طنز کا موضوع بنتے ہیں اور یہ ان کا تیسرا بڑا میدانِ سخن ہے:

پیار ٹیلی فون پر، پی آر ٹیلی فون پر
کیا نہیں ہوتا مری سرکار ٹیلی فون پر

بے شک بہت مرے ہیں باہر تڑ تڑ سے
لیکن لاکھوں چپکے سے جاں ہارے ہیں
اتنے لوگ نہیں مارے ہیں ڈاکوؤں نے
جتنے اپنے ڈاکٹروں نے مارے ہیں

غرض ڈاکٹر صاحب نے طنز و مزاح کا سہارا لے کر اپنی عصری شعور کا اظہار کیا ہے۔ ان کی مزاحیہ شاعری ان کی عصری حسیت کی آئینہ دار ہے اور سماج کو آئینہ دکھانے کے عمل میں اپنے انداز سے شریک ہوتی ہے۔ اس حوالے سے ان کی شاعری اپنے عہد کی سماجی تاریخ قرار دی جاسکتی ہے۔

محمد اظہار الحق کی شاعری
''پانی پہ بچھا تخت'' کے حوالے سے

محمد اظہار الحق کی شاعری کلاسیکی روایت سے بنی ہوئی شاعری ہے۔ کلاسیکی روایتوں سے ہٹ کر شعر کہنا بذات خود نہ تو قابل مذمت ہے نہ محض مختلف ہونے کی بنا پر قابلِ ستائش۔ اصل بات اس شعری واردات کی ہے جو کہنے اور سننے والے پر وارد ہوتی ہے۔ یہ واردات کبھی محض ایک کیف آور لمحہ بن کر وقت کی بے کرانی میں گم ہو جاتی ہے اور کبھی ایک نئی روایت کا نقطۂ آغاز بن کر لمبے عرصے کے لیے امر ہو جاتی ہے۔

اس حوالے سے دیکھنے کی بات یہ ہے کہ عہد حاضر کی اُردو شاعری میں کتنی آوازیں ایسی ہیں جن میں دور دور ستارے ہی نہیں جھلملاتے ایک نئے عہد کی ہمہ آفتاب روشنی بھی جھلکتی ہے۔ پچھلی تین چار دہائیوں میں اُردو شاعری کا رنگ و آہنگ خاصی تبدیلیوں کا شکار رہا ہے۔ بیشتر نئے شعرا نے اپنی تمام تر اہمیت نئے پن سے اخذ کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیا لہجہ، نیا اُسلوب، نئی علامات، نئی لفظیات اور نئی تصویر کاری۔ اس نئے پن کے کئی جواز ہیں جنھیں مانا بھی جاسکتا ہے اور جھٹلایا بھی جاسکتا ہے۔ مگر ایک بات طے ہے کہ کم از کم ہر صدی اپنا اسلوب اور اپنا لحن خود منتخب کرتی ہے۔ صدی کیا، بعض اوقات تو دو تین دہائیوں کے بعد ہی شعری فضا میں ایسا زیر و بم پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کے تمام منظر بدل جاتے ہیں۔ مضامینِ نو کے انبار لگتے ہیں اور طرزِ ادا کی جدتیں سماں باندھتی ہیں۔ ایک نیا ذوقِ شعر، اک نیا احساسِ جمال جنم لیتا ہے اور پرانی جمالیاتی اقدار،

از کار رفتہ معلوم ہونے لگتی ہیں۔

بیسویں صدی کے آخری ربع کی اُردو شاعری کا نمایاں مزاج بھی کچھ ایسا ہی رہا ہے جس میں جدت کے شوق نے بغاوت کا لہجہ اپنا لیا ہے اور یہ بغاوت ان مسلمہ اصولوں اور بنیادی اقدار کے خلاف بھی صف آرا ہو گئی ہے جن سے کسی صنف کا تار و پود بنتا ہے۔ ایسے میں اگر کوئی شاعر ان اصناف کے بنیادی ڈھانچے کو تسلیم کرتا اور اس کے ذریعے اپنے فکر و احساس کی تصویر کشی کرنے پر آمادہ ہے تو اس سے یہ بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ وہ اپنی روایات شعر سے نہ صرف باخبر ہے بلکہ ان کی قدر و قیمت سے بھی آگاہ ہے۔ محمد اظہار الحق کا تازہ مجموعۂ کلام ''پانی پہ بچھا تخت'' اس کی ایک مثال ہے۔

محمد اظہار الحق کی شاعری میں بیسویں صدی کے انسان کا لہجہ سنائی دیتا ہے۔ ایک ایسے انسان کا لہجہ جسے گہرے یقین اور اندھے ایمان کی چادر چھوٹی پڑتی ہے۔ وہ بار بار خود کو سکیڑ کر اس چادر میں سمٹنے کی کوشش کرتا ہے مگر کہیں بازو تو کہیں پاؤں، کچھ نہ کچھ بے لباس رہ جاتا ہے۔ اس بچے کی طرح جو اپنے بچپن کے کپڑوں میں جوانی کے موسم گزارنا چاہتا ہے۔ بیسویں صدی کا یہ انسان بڑی الجھن میں ہے اور یہی الجھن ہماری اُردو شاعری کا کلیدی عنصر بن گئی ہے۔ اظہار الحق کی شاعری میں بھی اس عصری کشمکش کے پیچ و خم دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے شعر ایک ایسے انسانی فہم کی تصویر بناتے ہیں جو زندگی کے حقائق اور ان کے نتائج سے اتنا باخبر ہے کہ محض ایک جمالیاتی تجربے کے کیف و سرور کے لیے کارزیاں سے الجھنے پر آمادہ نہیں۔

انھیں اس کارِ لاحاصل سے کوئی باز رکھتا
سنا ہے عشق میں کچھ لوگ مرنا چاہتے ہیں
دیا ہتھیلی پہ رکھ کے چلنا نہ راس آیا
سو اب ہتھیلی دیئے کی لو پر دھری ہوئی ہے
کوئی گھڑا ہے نہ کشتی یہیں پہ سو جائیں
مگر جب آنکھ کھلے دوسرے کنارے ہوں

دوسرے کنارے تک پہنچنے کی یہ بے تابی کسی جذبِ اندروں کا اظہار نہیں، محض ایک

شارٹ کٹ کا انتظار ہے۔ بیسویں صدی کا انسان زندگی کے ہر میدان حتیٰ کہ عشق میں بھی اسی شارٹ کٹ کا منتظر ہے۔ شارٹ کٹ کے کئی فوائد اپنی جگہ مسلم ہیں مگر ایک نقصان سب پہ بھاری ہے۔ انسان ایک وسیلۂ ظفر سے محروم ہو جاتا ہے۔ اسے کائنات کی وہ پہیلیاں اور بوقلمونیاں دکھائی نہیں دیتیں جو لمبے سفر میں یونہی سرِ راہ پڑی مل جاتی ہیں۔ اس کی سیر گاہ ہنتا شا چھوٹی رہ جاتی ہے۔ وہ مشاہدے کی وسعت اور تجربے کی لذت سے فیض یاب نہیں ہو پاتا۔ اور مختصر یہ کہ اس کے لیے، زندگی ہو یا شاعری، ایک جمال آفریں کیفیت نہیں بنتی۔ اسی لیے ہمارے نئے دور کی شاعری میں سب کچھ ہے سوائے ایک جمال آفریں کیفیت کے، جو روح کو اہتزاز بخشے، جس کی لے پہ جھوما جا سکے، وجد کیا جا سکے۔ ہو سکتا ہے جھومنا اور وجد کرنا جیسے الفاظ نئے دور کی پُرخبر بصیرت کو ناگوار گزریں اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ نیا دور اسی لے پر جھومنا چاہتا ہو جو پرانے آہنگ سے اس قدر مختلف ہے۔ دراصل اُسلوب اور لہجے کی طرح ہر دور اپنی جمالیاتی اقدار بھی خود وضع کرتا ہے۔ احساسِ جمال بھی تو دراصل ایک نوع کی تربیت ہی ہے گویا اپنے حواس کو ایک خاص انداز میں سدھا لینے کا نام ہے۔ ہمارے عہد کی شاعری اگر اپنے لیے ایک نیا جمالیاتی نظام وضع کرنا چاہتی ہے تو اس میں حرج ہی کیا ہے۔ البتہ اس میں ان حواس کا امتحان ضرور ہے جو ابھی تک شعر سے اس غنائیت، اس لطافت اور اس کیف آوری کی امید رکھتے ہیں جسے کبھی شعریت کہا جاتا تھا اور جو شاعری میں ذوق و شوق کی سرشاری بن کر تیر جاتا تھا۔ محمد اظہار الحق کی غزلیں اور نظمیں اگرچہ اسی نئے طرزِ احساس کی ترجمان ہیں جو اپنے لیے لفظیات، علامات اور تلازمات کے وسیلے بھی نئے اور مختلف تراشتا ہے مگر کہیں کہیں ان کا ہاتھ ان تاروں پر بھی جا پڑتا ہے جن سے جانے پہچانے مانوس سر نکلتے ہیں:

خرید لاتا ہوں پہلے ترے وصال کے خواب
پھر ان سے اپنے لیے رت جگے بناتا ہوں
جبین و چشم اور ماہ و ستارہ سب کو دیکھا
دیا سچ پوچھیے تو کوئی بھایا ہی نہیں ہے
ابھی سے کیوں طنابیں بحر و بر کی کھنچ گئی ہیں
ابھی تو واقعہ میں نے سنایا ہی نہیں ہے

اظہار الحق کے شعری لہجے کی خاص پہچان ان کا یقین ہے۔ یقین کے کئی فائدے ہیں اور کئی نقصان۔ فائدہ تو یہ کہ انسان اپنی زندگی کے کئی مشکل مرحلے، اس کے سہارے ایک استقامت، ایک سلامت روی سے گزار دیتا ہے، اور نقصان یہ کہ نمو اور زرخیزی کے کئی امکانات، جو ظہور میں آسکتے تھے، یقین کی سنگینی تلے دب کر رہ جاتے ہیں۔ اظہار کے یقین کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس کا رُخ ماضی کی طرف ہے۔ وہ اپنے مستقبل کی نقش گری کے لیے خاکِ ترمذ، ہوائے خوارزم، رے اور ختن، غرناطہ اور سسلی، بصرہ و بغداد کے منظر تلاش کرتے ہیں۔ ان کے خواب تاریخ کی کتابوں میں دبے ہوئے ہیں۔ اس لیے وہ عہدِ حاضر میں رہتے ہیں مگر مڑ مڑ کر پیچھے دیکھتے جاتے ہیں۔

اظہار نے آزاد نظمیں بھی لکھی ہیں اور نثری نظمیں بھی۔ ان کی نظموں کی ایک مخصوص امیجری ہے جس میں درخت، جھاڑیاں، سبزہ اور سانپ، سورج، دھوپ، سمندر، پہاڑ اور بستیاں ہیں۔ وہ اپنے سبھی جذبوں کو اس امیجری کے وسیلے سے بیان کرتے ہیں:

بنائے آدمی خشکی پہ کچھ کو حسن بخشا
مناسب فاصلوں پر بحر میں گرداب رکھے
مرے چشمے کا ہے شور عجب کچھ سمجھو تو
مرے شیشم کی ہے چھاؤں نئی کوئی آئے گا
مرے جگنو گھاس اور شبنم استقبال کریں
مری مٹی یوں ہی نہیں بکھری کوئی آئے گا

اظہار الحق کی شاعری اس کتاب میں اسی آب و تاب اک ایک تسلسل بن کر نمودار ہوئی ہے جس نے ان کے پہلے مجموعوں کو زینت بخشی ہے اور اس فکری و فنی ریاضت کی امین ہے جو اظہار الحق کی پہچان ہے۔

پروین طاہر کی نظمیں

پروین طاہر کی شاعری عالمِ خواب کی شاعری ہے۔ یہ تحیّر کے ان لمحوں کی داستان ہے جو انسانی فہم کے تنگ دائروں سے باہر نکلنے پر وارد ہوتے ہیں۔ یہ وجود سے ماورا حقیقتوں کا لمس ہے۔ یہ آئینہ در آئینہ عکس ہے۔ یہ خیال کی ایسی سیال رو ہے جو الفاظ کے مینا و جام میں ساتی تو ہے مگر ان کی شکل میں نہیں ڈھلتی۔ یہ وہ شاعری ہے جو الفاظ کے ذریعے نہیں، احساس کے ذریعے سمجھی جا سکتی ہے اور احساس کوئی ٹھوس اور جامد شے تو ہے نہیں کہ ایک واضح صورت بنا کر دکھائی جا سکے۔ اس لیے اس شاعری کی تفہیم و تحسین بھی ان پیمانوں سے نہیں ہو سکتی جو کلاسیکی شعری رویوں کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔

پروین کی شاعری ایک نو دریافت جدید حسیاتی نظام کا تقاضا کرتی ہے۔ یہ انسانی ذہن کے ارتقا کا اگلا مرحلہ ہے۔ مبہم مگر خیال انگیز مرحلہ۔ پروین کی شاعری میں شدتِ احساس کی کرونیں اور پیچیدہ خیال کی تہ در تہ پرتیں ہیں۔ اس کی شعری تمثیلیں ٹھوس اور جامد نہیں، مواج اور متحرک ہیں۔ ان میں ایک بہتی ہوئی رو کی سی مستانی کیفیت ہے جس کی سمت اور رفتار کی پیش بینی ممکن نہیں ہوتی۔ یہ کیفیتیں، علم اور تجربے کے زور پر سمجھی نہیں جا سکتیں۔ ان سے لطف اٹھانے کے لیے خود کو بے دست و پا کر کے ان کی سطح پر بہنا پڑتا ہے۔ پھر یہ آپ کو کبھی اپنے ساتھ بہا کر لے جاتی ہیں، کبھی خود میں ڈبوتی ہیں، کبھی صرف بھگو دیتی ہیں اور کبھی بے خود کر دیتی ہیں۔

نظم ''دھیان سے ٹوٹا لمحہ'' کی چند سطریں دیکھیے:

فروزاں تھی دیپک کی ننھی سی باتی

تھے پوجا کی تھالی میں بیلے کے پھول

کسی نیل مٹی سے پوتا تھا آنگن

سبھی ٹھیک تھا!

سبھی ٹھیک تھا تو یہ پھر کیا ہوا

خیالوں کے دامن سے کیوں پاؤں الجھا

لپے پوتے آنگن میں روغن کے دھبے

بکھرتے بکھرتے...... بکھرتے گئے

وہ پوجا کے لمحے مری آرتی سے

بچھڑتے بچھڑتے...... بچھڑتے گئے

بکھرتے بکھرتے اور بچھڑتے بچھڑتے کی تکرار سے پروین نے کس خوبصورتی سے وقت کے تسلسل اور بہاؤ کو واضح کیا ہے۔ وقت جیسی غیر معین اور تجریدی شے کی ایسی خوبصورت تمثیل کم دیکھنے کو ملتی ہے۔ پروین کے موضوعات محدود نہیں ہیں۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ وہ محدود سے نکل کر لامحدود کے علاقے میں قدم دھرنے کی شائق ہے تو غلط نہ ہوگا اور لامحدود کا علاقہ تو ہے ہی تشکیک و گماں کا علاقہ۔ نارسائی و ہیچ مقداری کی سلطنت۔ جہاں زندگی کی کوئی واضح شکل نہیں بنتی۔ ایک مبہم دھندلاہٹ کا موسم ہمہ وقت طاری رہتا ہے۔ اس دھندلاہٹ میں جو بھی شکل دکھائی دیتی ہے وہ دیکھنے والے کے اپنے ذوقِ دیدار اور وسعتِ ظرف کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ پروین کی شاعری سے حظ اٹھانا بھی خود اپنے جمالیاتی کیف و کم کا محتاج ہے۔ اس لیے کہ پروین کو ندیا کے بہاؤ میں الٹی طرف بہنے کا شوق ہے جہاں روشنی سے ماورا تیرہ شبوں کی باس پھیلی ہو اور چاروں عناصر کی کوئی ترتیب طے نہ ہو پائی ہو۔ پروین کا اظہار اس الوہی خاموشی کا ایک حصہ بننا چاہتا ہے۔ وہ اس کتھا کا حرف ہونا چاہتی ہے جو الفاظ سے پہلے لکھی گئی ہوگی۔ یہی وجہ ہے کہ پروین کی شاعری میں ابلاغ کی سطح اور ہے۔ یہ ہر قاری سے الگ انداز میں کلام کرتی ہے۔

اس شاعری کی دلکشی اور لب و لہجہ بھی مختلف ہے۔ ہندی شبدوں کے ہلکے گہرے شیڈ اس

کی نظموں میں ایک خوابناک اجالے کی سی ہوتی جاگتی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ خاک سے جڑی ہوئی سرسبز زرخیزی، دھرتی کے مساموں سے پھوٹتی خوشبو، عنابی سرخ پھولوں سے اٹی مکمل روائی سرزمینیں، پروین کی شاعری انھی منظروں سے مانوس ہے۔

اس کے ہاں یاس اور آس کے درمیان کی کیفیت میں جینے کا چلن ملتا ہے۔ اس کی امیدیں اور خواب کسی مجسم وجود سے وابستہ نہیں وہ تو کسی کائناتی روشنی سے ہم کلام نظر آتی ہے اور روشنی کا کیا نام اور کیا مقام۔ پھر بھی وہ اس کائناتی روشنی کا شکریہ ادا کرنا نہیں بھولتی:

اے روشنی!

ان خشک جھیلوں کے کناروں پر

تری ہلکی سی شبنم سے

ترے شیتل جھپاکے میں چھپی

میٹھی حرارت سے

میں سرما کے گلابوں کی

کوئی بے انت کھیتی خود اگا لوں گی

کہ مجھ میں سورجوں کے ظلم سہنے کی

سکت باقی نہیں!

پروین وقت کی بے کرانی اور اس کی رائیگانی سے بیک وقت متاثر بھی ہوتی ہے اور خوف زدہ بھی۔ وہ انسانی فہم و احساس کی ان لہروں کو لفظوں کی گرفت میں لانا چاہتی ہے جو بہت غیر محسوس طریقے سے انسانی شعور کے پردوں سے ٹکرا کر خاموشی سے لوٹ جاتی ہیں اور بعض اوقات تو ان کی آمد و رفت کا گمان تک نہیں ہوتا۔ پروین کی حساسیت اس نازک لمحے کے سائے کو بھی لفظوں سے چھو لینا چاہتی ہے۔

پروین کے ہاں طبیعیات کا علم مابعد الطبیعیات کی کھوج سے مل کر ایک ایسی کیفیت کو جنم دیتا ہے جو شعور اور بے خودی کے لمحۂ اتصال پر جنم لیتی ہے۔ فزکس کے علم اور میٹا فزکس کی تڑپ نے اس کے ہجر و وصال کو ایک انوکھے رنگ میں رنگ ڈالا ہے۔ وہ دکھ اور سکھ دونوں کے سرچشموں سے

بھی واقف ہونا چاہتی ہے اور اس واقفیت کے باوجود خود پر ایک سرد مہر بے حسی طاری نہیں ہونے دیتی۔ انھیں خود پر بیت جانے دیتی ہے۔ اسی لیے اس کی شاعری فکر و شعور کی سنگینی سے بوجھل نہیں معلوم ہوتی۔ اس میں گہرے اضطراب کی لرزاں کیفیتوں کے نقش بنتے بگڑتے ہیں۔ "الہم" دکھ کا پیش لفظ" کی چند سطریں دیکھیے:

نیم اندھیری تنہائی اور
کروٹ کروٹ بے چینی سے
آنسو آنسو بیتے دکھ میں
کشف آور وہ ساعت آن ملی تھی
کبھی کبھی جو چھب دکھلائے
سائیں سائیں ہوتی
مگھر رات اماوس میں
یا پھت چیت کی کن من کن من
وجی اترتی بارش میں
ویرانی سے باتیں کرتے
سندر ریشم پیڑوں میں
شام شفق کی لالی میں اور
گھلتے رات اندھیروں میں

پروین طاہر کی نظموں کی فضا ایک خاص جمالیاتی تاثر کی حامل ہے۔ یہ جمال محض خارجی اشیا اور مناظر سے وابستہ نہیں ہے بلکہ ایک داخلی حسی و ذہنی ارتعاش سے پھوٹتا ہے اور وہ جانتی ہے کہ:

جمال یار ہے
بے انت، ناپیدا کنار
وصال یار ناممکن

مگر اس بے قراری میں
چھپا ابدی قرار!!

یہی وجہ ہے کہ اس کا شعری سفر نئے رنگوں اور ذائقوں کے کیف آفریں لمحوں کی داستان ہے اور کسی چوتھی سمت سے آتی نداؤں کی بازگشت سے مشکبار ہے۔ یہ ظاہر سے باطن کا سفر ہے۔ اس سفر کا ہر قدم کسی نہ کسی بشارت کا چشمہ ڈھونڈ لیتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اپنی بشارتیں ہر ایک کو خود تلاش کرنا پڑتی ہیں۔

حمیدہ شاہین کی شاعری

''دستک'' سے ''دشتِ وجود'' تک

حمیدہ کا شمار ان شاعرات میں ہوتا ہے جنھیں شاعری کا ملکہ فطرت سے ودیعت ہوتا ہے۔ ان کی تخلیقی زندگی کی ابتدا کسی تربیت اور رہنمائی کے بغیر ہوئی لیکن اس کے باوجود اپنی تعلیمی زندگی کے دوران انھوں نے تقاریر اور مشاعروں میں بے شمار انعامات حاصل کیے۔ ایک زمانہ تھا کہ ملک بھر کے انعامی مقابلوں میں ان کا نام سرگودھا گرلز کالج کی کامیابی کی ضمانت ہوتا تھا۔ وہ ہمیشہ سفر کے دوران ٹرین کی کونے والی سیٹ پر بیٹھ کر آنے والے مشاعرے کی غزل کا بندوبست کرلیا کرتی تھیں۔ مجھے یاد ہے کہ ایک مرتبہ کسی نے ان سے کہ دیا تھا کہ مشاعرے میں پڑھنے سے پہلے اپنی غزل کسی شاعر کو دکھا دیں تاکہ وزن کی کوئی غلطی ہو تو دور ہو جائے۔ حمیدہ نے اپنی غزل تہ کر کے بیگ میں ڈال لی اور کہا، میری غزل میں اور کوئی غلطی ہو تو ہو، وزن کی غلطی کبھی نہیں ہوسکتی۔ حمیدہ کی شاعری اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ خود اعتمادی بلا وجہ نہیں تھی اور اس خود اعتمادی کی وجہ یہ ہے کہ وہ ابتدا ہی سے کلاسیکی روایت کے شعرا کے دواوین کی سیر کر چکی ہیں۔ مطالعہ کی یہ عادت انھوں نے ہر قسم کے حالات میں برقرار رکھی۔ طبعاً وہ بزم آرائی کا رجحان نہیں رکھتیں لیکن مسلسل مطالعہ کی بدولت معاصر ادب کے تمام پہلوؤں اور رجحانات سے آگاہ ہیں۔ اگرچہ عملی زندگی کے آغاز کے ساتھ ہی وہ کچھ عرصہ کے لیے کسی گوشۂ گمنامی میں روپوش ہوگئی تھیں لیکن مسرت کی بات یہ ہے کہ اپنے شوہر ڈاکٹر ضیاء الحسن کی رفاقت اور حوصلہ

افزائی کے باعث وہ اس فصلِ زمستاں سے سرسبز ہو کر اوٹیں اور حال ہی میں شائع ہونے والا حمیدہ شاہین کا دوسرا مجموعۂ کلام، ''دشتِ وجود'' اُردو غزل کے لیے ایک نیک فال ثابت ہوا ہے۔ ان کا پہلا شعری مجموعہ، ''دستک'' کے عنوان سے ۱۹۹۵ء میں زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا تھا۔ پہلے مجموعے ہی سے حمیدہ کے شعر کے تیوران امکانات کا اشارا دے رہے تھے جو ''دشتِ وجود'' کی صورت میں مجسم ہو کر ہمارے سامنے آئے ہیں۔ جہاں ''دستک'' میں ہیئت اور تکنیک کے نئے نئے تجربات کا شوق نمایاں ہوتا ہے، وہاں ''دشتِ وجود'' میں اظہار کے تمام قرینے غزل جیسی کثیر الجہت، ہمہ گیر صنف کے پھیلاؤ میں سما گئے ہیں۔

حمیدہ شاہین کی غزل اُردو اور فارسی کلاسیکی روایات اور جدید طرزِ احساس کا خوبصورت امتزاج ہے۔ درحقیقت یہ ہمارے معاشرے کی اجتماعی سوچ اور شیوۂ گفتار کا وہ رُخ ہے جسے مثالی کہا جاسکتا ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ حمیدہ نے مثالیت پسندی کے تحت شعوری طور پر کسی یوٹوپیا کے نقش ابھارے ہیں بلکہ سیدھے سادے لفظوں میں اس کے معنی یہ ہیں کہ اس شاعری میں حمیدہ کا لہجہ، اظہار کے قرینے اور اُسلوبِ بیان، برِصغیر کی مسلم معاشرت کے بہترین نمونوں سے ہم آہنگ ہیں۔ اس نے اپنے سماجی کردار کے حوالے سے زندگی کو دیکھا، برتا اور محسوس کیا ہے اور اپنی ذات کی دریافت انھی منطقوں میں کرنے کی سعی کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے یہاں وہ شعری لطافت بدرجۂ اتم موجود ہے جو فی زمانہ نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہوتی جارہی ہے۔ حمیدہ کا شعر دل کا دامن گیر ہوتا ہے۔ اس میں وہ نرم آہنگی اور خوش خیالی ہے جو زندگی کو سیراب رکھتی ہے۔ اگر فن مسرت انگیزی کے مقصد سے محروم نہیں ہوا تو حمیدہ شاہین کی شاعری فنی لذت آفرینی کی مثال ہے۔ انسانی جذبوں کی مہک، سپردگی کی امانت دار خوشبو، محبت کی وہی پرانی جاں نثاری، فرض اور ذمہ داری کی پکی ڈور میں بندھی زندگی، رشتوں کی کثیر الجہتی، سماجی زندگی کی باشعور بصیرت اور مابعد الطبیعیاتی حقائق کی روشنی، دستک سے دشتِ وجود تک حمیدہ شاہین کی شاعری انھی منطقوں میں جگمگاتی ہے۔

؎ صید گیرِ خوش خصال و خوش ادا تیری قسم
لذتِ پرواز میں جو دن گزارے ہیچ ہیں

کیسے ڈھونڈوں میں اسے کون پتہ دے اس کا
جس مغنی کی صدا پر یہ جہاں ہے رقصاں

سفید جھاگ بلاتے رہے مجھے لیکن
سمندروں کے مقابل میں اپنی رو میں بہی

حمیدہ کے ہاں ماورائے بدن وارداتوں کے نقش بہت گہرے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جسمانی زندگی اس کے لیے محض ایک وقتی کیفیت ہے۔ اس کی حقیقی تلاش اور جستجو کا دائرہ اس سے باہر کہیں کسی اور مدار کا پتہ دیتا ہے۔ اس کے ہاں مابعد الطبیعیاتی حوالے رسمی مضمون بندی تک محدود نہیں رہتے بلکہ ایک زیادہ رچی ہوئی، جڑوں تک اترتی، سرسبز کرتی کیفیت کا پتہ دیتے ہیں۔ اسی کیفیت سے وہ اپنی شناخت کی طلب گار ہے۔ اس نے رسمی یا روایتی متصوفانہ مضمون نہیں باندھے مگر ایک عمیق باطنی تجربہ اس کے الفاظ میں بولتا ہے۔ اس تجربے کے کیف و کم کو اس نے اسی رمزیت کے ساتھ میں بیان کیا ہے جو اس تجربے اور اس کے اظہار کا پہلا قرینہ ہے۔

بدن کی بھول بھلیوں سے اب نکال مجھے
یہ قیدِ خاک تو کرنے لگی نڈھال مجھے

کیسے ڈھونڈوں میں اسے کون پتہ دے اس کا
جس مغنی کی صدا پر یہ جہاں ہے رقصاں

بابِ انکار سے لے کر درِ ایجاب تلک
جانے کیا کچھ پسِ دیوارِ بیاں ہے رقصاں

کون سی آگ ہے سینے میں کہ بجھتی ہی نہیں
کون سی دھن پہ دلِ خون چکاں ہے رقصاں

ان اشعار میں معنی کی تہ داری اور خیال انگیزی خاص طور پر قابلِ غور ہے۔ حمیدہ کے ہاں روحانی تڑپ کے ایسے ایسے مظاہر دیکھنے کو ملتے ہیں جو ہر ذہن اور ہر سطح کے فرد کے لیے ایک نئی تفہیم، نئی اشاریت رکھتے ہیں۔ ان میں فلسفیانہ نکتے بھی ہیں اور اک جذبِ قلندرانہ کی ادا بھی۔ ذوقِ تجسس بھی ہے اور تجاہلِ عارفانہ کی جھلک بھی۔

حرمتِ جسم میں صور پھونکا گیا روح کے نام پر
خاک میں کیوں یہ ہلچل مچائی گئی، فیصلہ چپ رہا

بزمِ موجود میں زندگی اور بدن نے وہ غوغا کیا
غیر موجود و موہوم و معدوم کا مسئلہ چپ رہا

سماجی زندگی میں عورت کا مقام، حمیدہ کی شاعری میں ایک اہم موضوع کی حیثیت رکھتا ہے۔ عورت کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر اس کے عقیدے اور ایمان کی بنیاد پر استوار ہوتا ہے۔ مگر اس کے ہاں عورت کے اس روایتی تصور سے انحراف کے پہلو بھی نمایاں ہیں۔ وہ معاشرے کے مروّجہ نقطۂ نظر کو بہانگ دہل چیلنج کرتی نظر آتی ہے۔ اسے احساس ہے کہ معاشرے نے کبھی معاشرتی اقدار کے حوالے سے تو کبھی مذہب و ایمان کی بنیاد پر عورت کو مکمل انسان ہونے کی اجازت نہیں دی۔ وہ اسے مخصوص دائروں میں محوِ سفر دیکھنا چاہتا ہے اور اس کے مقام اور حیثیت سے نہ صرف بے خبر ہے بلکہ جب بھی موقع ملے، اس کا استحصال کرنے سے باز نہیں آتا

کون بدن سے آگے دیکھے عورت کو
سب کی آنکھیں گروی ہیں اس نگری میں

یہاں اس نے بدن سے آگے دیکھنے کی خواہش کو عورت تک محدود نہیں کیا بلکہ عورت کو بھی اس حوالے سے پہچاننے کی دعوت دی ہے جسے عموماً اس کی فکری و روحانی اڑان سے بالاتر سمجھا جاتا ہے۔ اس حوالے سے یہ بات خاص طور پر نمایاں ہوتی ہے کہ حمیدہ کی شاعری میں ان سماجی اقدار کے حوالے سے منفی اور تصادم پر آمادہ ردِعمل دکھائی نہیں دیتا۔ وہ جوابی کارروائی کے طور پر مرد کا استحصال نہیں چاہتی۔ وہ تو خود اپنے دائرۂ کار پر مطمئن و مسرور نظر آتی ہے مگر اسے اصرار ہے کہ اس کے دائرۂ کار کو اس کی کمزوری نہ تصور کیا جائے اور انسانی معاہدے میں مرد اور عورت کی تخصیص کسی ایک صنف کے استحصال کا باعث نہ بنے۔ اس حوالے سے حمیدہ نے اپنی سماجی زندگی میں پہلے سے موجود دو مختلف اور متضاد فکری دھاروں سے ہٹ کر اپنی راہ نکالی ہے۔ اس کی آواز کسی گروہی دھڑے بندی کی ترجمان نہیں، اس کی اپنی بصیرت و سیرت کی آئینہ دار ہے۔

میری حیثیت کو مان بھی منوا بھی
کہاں کہاں، کیا ہے میری اہمیت لکھ
میرے ہر خلیے پہ تیرا حق تسلیم
اپنی ذات کو بھی میری ملکیت لکھ

تیری آنکھ مری تقدیس کی شاہد ہے
باب حسن تو لکھا، باب عصمت لکھ
اپنے تخت و تاج کا قصہ لکھ لیکن
کس مسند پہ متمکن ہے عورت لکھ
روپ، جوانی اور بدن کی باتیں چھوڑ
اپنے اور میرے رشتے کی عظمت لکھ

لیکن اس کے ہاں یہ موضوع مرکزی اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ اس نے خود کو صنف کے حوالے سے محدود نہیں کیا اور ان تمام موضوعات پر طبع آزمائی کی ہے جو ایک آزاد فکری رویے کے حامل انسان اور گلوبل ویلج کے ایک باشعور شہری کی تخلیقی واردات بننے کی قوت رکھتے ہیں۔ وہ ملکی اور بین الاقوامی سیاسی منظر ناموں کو بھی پرکھتی ہے اور معاشرتی زندگی کے بدلتے ہوئے خد و خال کو بھی پہچانتی ہے۔ اس کا موضوع نہ فقط شخصی اور ذاتی واردات تک محدود نہیں بلکہ اجتماعی فکر و شعور کا ترجمان بھی ہے اور نقاد بھی۔

دستاروں پر قرض کی ابرق کب ٹھہرے گی
سندھ کی نسلوں میں، شجرے ٹوٹ رہے ہیں
دیکھنا کچھ ہے، دیکھتے کچھ ہیں
مسئلے کچھ ہیں، سوچتے کچھ ہیں
ہم دعاؤں میں بھی نہیں مخلص
چاہتے کیا ہیں، مانگتے کچھ ہیں

کون سمجھائے رہنماؤں کو
منزلیں کچھ ہیں، راستے کچھ ہیں

عقیدے، یقین اور روایت کی دہلیز پہ بیٹھ کر بھی وہ اکیسویں صدی کے سوالوں کی دھار پر زندہ ہے۔ ایسے سوال جو کبھی کبھی یقین کی استقامت پر گہرا وار کرتے ہیں۔ وہ ایمان و ایقان کے چپو ہاتھ میں لیے بیٹھی ہے مگر جب اور اک واحساس کی طغیانی بس سے باہر ہونے لگتی ہے تو یہ چپو اس کے ہاتھ سے چھوٹنے بھی لگتے ہیں۔ ایسے میں وہ کبھی دشت وجود کی ریگ رواں، تو کبھی چشمۂ حیرت سے اٹھتی پیاس سے الجھتی نظر آتی ہے۔ اس کے دل میں "پس پردہ" دیکھنے کی خواہش اتنی شدید ہے کہ بار بار مختلف حوالوں سے اس کی تراکیب اور استعاروں میں در آتی ہے۔

حیرت ہے پس پردۂ خوں، اور کدے ہیں
پتھرائی ہوئی آنکھ میں قاتل کے خد و خال
مجھے پس پردہ کھینچنے میں
وہ پنڈلی جھجک سے ہٹ گیا ہے

یہاں پردے سے مراد وہ روایتی پردہ نہیں جو ہماری سماجی زندگی میں کبھی عورت کے چہرے اور کبھی مردوں کی عقل پر پڑا دکھایا جاتا ہے۔ یہ وہ ایک چلمن ہے جس سے رخِ حیات بھی بستہ [illegible] ہوتا ہے۔ یقین و گمان کی اسی آنکھ مچولی سے اس نے شعری افق کی تابانی [illegible] کی ہے۔ وہ ان دونوں سے آگے جانا چاہتی ہے اور زندگی کے اسرار و رموز دیکھنے کی تمنائی ہے۔ یہ تمنا یوں تو ازلی اور انسان کا قدیم شعوری ورثہ ہے مگر اس تمنا کو شعر کے سانچے میں ڈھالنے [illegible] ہوتا ہے۔

[illegible] کشتی پہ اسرار [illegible] ہے
جانے کیا کیا [illegible] ہوا میں [illegible] ہیں

[illegible]
[illegible]

طوفانوں کی تحریریں
موجوں پر لکھتا ہے کون

حمیدہ کے لہجے میں فکر و خیال کے عمق کے ساتھ ساتھ حوصلہ مندی اور جرأتِ رندانہ کا اظہار بھی نمایاں ہے۔ یہاں اس کا لہجہ غزل کے روایتی لہجے سے خاصا مختلف نظر آتا ہے۔ اس کے لہجے میں فسردگی اور شکست خوردگی ہے، نہ وہ مخصوص نسائی لٹک، جو اکثر شاعرات کے کلام کی پہچان بن جاتی ہے۔ بھرپور نسائی جذبات کے اظہار کے باوجود اس کے لہجے میں وہ رکھ رکھاؤ، وہ تمکنت ہے جو اس کے احساسِ خودی اور وقار کا ترجمان ہے۔ کہیں کہیں اس کے ہاں ایک خطیبانہ لہجے کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے مگر غالب رنگ وہی جستجو اور تڑپ کا ہے جو اس کے شعری مزاج کا بڑا عنصر ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کے ہاں صوتی حسن ایک بڑے تخلیقی محرک کے طور پر سامنے آتا ہے۔ آوازوں کے بارے میں اس کی حساسیت کئی صوتی آہنگ بناتی اور ان سے لطف اندوز ہوتی نظر آتی ہے۔ غالباً اسی لیے اس نے اپنی بحور میں بھی موسیقیت اور نغمگی کو خاص طور پر مدِ نظر رکھا ہے۔

آپ کے دستِ محتاط سے چھوٹنا
دل کی قسمت میں تھا اس طرح ٹوٹنا
روح میں شور ہے تشنگی، تشنگی
چشمۂ آگہی! پھوٹنا، پھوٹنا
چھن چھنا چھن ہو رہی ہے رات دن
دل میں کوئی آرزو زنجیر ہے

حمیدہ کی غزلوں میں ترکیب سازی پر خاص توجہ دی گئی ہے۔ جلوۂ دیریاب و دزدیدہ، حشر انگیزئ حجاب، برگِ آوارہ، صید گیرِ خوش خصال وخوش ادا، صدائے وحشتِ گل، چشمِ بخت کشا، دریچۂ حسنِ نظر، کوزۂ حیرت، اور اس جیسی کئی اور تراکیب اس کی غزل کو معنی آفرینی کی ایک نئی جہت عطا کرتی ہیں۔ اس نے ان تراکیب کی مدد سے ٹھوس اور واضح امیج تخلیق کیے گئے ہیں۔ اس کی امیجری میں تحرک اور روانی کا احساس بھی فراواں ہے۔ کہیں بڑھتی ہوئی روشنی، کہیں کناروں سے

چھلکتی ہوئی موجۂ فکر، کہیں کسی کومل سُر کی تان کا ٹھہراؤ، کہیں گدگداتی ہوئی ہوا، کہیں اصوات کا صحرائے رواں، کہیں رقصِ طرب، کہیں لپٹتی ہوئی آگ، یہ سب تصویریں ایک مسلسل بہاؤ اور حرکت کی پیغام بر ہیں۔ حمیدہ کے استعاروں میں جامد اور ساکن تصویریں بہت کم ہیں، اس کی شعری فضا ایک شوخ تلاطم سے لبریز ہے۔ یہ ایک مسلسل سفر ہے، کسی کہکشاں کے رستے پر، جہاں اک نئی دنیا کا باب کھلتا ہے اور جہاں تمنائیں خودرو پودوں کی مانند، جتنا کاٹو، اتنا بڑھتی ہیں۔ یہ کسی آتش بجاں کی داستاں ہے، جس کے لفظوں سے شرر نکلتے ہیں اور روشنی بڑھتی جاتی ہے۔ حمیدہ کی شاعری اُردو غزل کے وسیع امکانات پر کھلنے والا دروازہ ہے۔

حصّہ سوم

نثری ادب

ممتاز مفتی کا افسانوی ادب
معاصر ادبی رجحانات کے تناظر میں

ممتاز مفتی نے بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں دنیائے ادب میں قدم رکھا۔ یہ دور کئی اعتبار سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ بیسویں صدی کا آغاز جہاں بین الاقوامی سطح پر تاریخی اور جغرافیائی انقلابات اور تحیر خیز حادثات سے ہوا وہاں برصغیر کی ہنگامہ خیز فضا میں بھی اقتصادی، سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی تبدیلیوں کی راہ ہموار ہوئی۔ ادب تو یوں بھی ہر دور میں اپنے عہد کا اشاریہ اور آئینہ ہوتا ہے۔ چنانچہ متحدہ ہندوستان کی فضا میں سیاسی بیداری اور سامراج سے آزادی کے حریت انگیز مطالبات کی گونج کے ساتھ ساتھ ادب کے میدان میں بھی انقلابی تبدیلی، تحرک اور وسعت پذیری کے آثار نمایاں ہونے لگے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں سرسیّد کی اصلاحی تحریک کے زیر اثر اُردو ادب نے جو عظیم کروٹ لی تھی اس کے آثار و نتائج بیسویں صدی کے آغاز ہی میں اتنی تیزی سے رونما ہوئے کہ عقل دنگ رہ گئی۔ مغربی علوم و فنون اور افکار و خیالات نے مشرقی اذہان کو تیزی سے اپنے گرفت میں لے لیا۔ ست رو وقت کی رفتار یکا یک طوفانی ہو گئی۔ عالمی کساد بازاری اور زوال آمادہ معیشت نے اخلاقی قدروں کا پرانا نظام درہم برہم کر دیا۔ ایسے میں اُردو ادب کا زندگی کی بدلتی ہوئی چال سے ہم آہنگ ہونا ناگزیر تھا۔

ادب میں یہ تبدیلی فنی اور فکری دونوں سطحوں پر رونما ہوئی۔ نئے نئے اسالیب نثر و نظم متعارف ہونے لگے۔ موضوعات کے تنوع، تخیل کی نادرہ کاری اور فکر کی اُڑان نے اُردو ادب کا

دامن مالا مال کر دیا۔ شاعری میں اقبال کی توانا آواز نے غزل کی کیف آفریں، دھیمی پرسوز لے کو
بلند آہنگ، گھمبیر اور چونکا دینے والے لہجے میں تبدیل کر کے جلال و جمال کا ایسا دلچسپ مرقع تعمیر
کیا جس کی گونج ادب کے ایوانوں میں ابھی تک قائم و دائم ہے۔ دوسری طرف اُردو نثر داستانوں
کے ماورائی، جمالیاتی، تخیلاتی اور مثالیت پسند ماحول سے نکل کر زندگی کے برہنہ حقائق کے روبرو
آن کھڑی ہوئی۔ ہیئت کے نئے نئے تجربات ہونے لگے اور اُردو کی ادبی نثر ڈپٹی نذیر احمد کی قصہ
گوئی، سرشار کے فسانۂ آزاد اور شرر کے تاریخی ناولوں سے ہوتی ہوئی، امراؤ جان ادا کی نزاکت و
لطافت سے گزر کر مختصر افسانے کی مغربی صنف تک آن پہنچی۔

بیسویں صدی کی پہلی تین دہائیوں میں اُردو کی افسانوی نثر دو متوازی رجحانات کے تحت
رونما ہوئی۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے ان دونوں رجحانات کو ''ارضی'' اور ''تخیلی'' رجحانات سے تعبیر کیا
ہے۔(۱) یہ دونوں نقطہ ہائے نظر دبستانِ سرسید کی عقلیت پسندی اور معروضی حقیقت نگاری کے نتائج
کے طور پر ابھر کر سامنے آئے تاہم ان میں سے ایک کی نوعیت اثر پذیری کی اور دوسرے کی باغیانہ
ردِعمل کی سی ہے۔ اس باغیانہ ردِعمل کے طور پر اُردو نثر میں رومانیت کی تحریک ابھری۔ ڈاکٹر انور
سدید نے اس رومانی تحریک کا ماخذ شیخ عبدالقادر کے رسالہ مخزن کو قرار دیا ہے اور ان کے بقول:

> ''یہ تحریک اقبال کی حسنِ ازل کی طلب و جستجو، ماضی سے جوہرِ حیات کشید کرنے
> کی آرزو اور ذہنی سطح پر ایک یوٹوپیا تعمیر کرنے کی تگ و دو کے رومانی تصورات
> سے شروع ہو کر مولانا ابوالکلام آزاد کی جوئے نرم رو کی سی نثر تک پہنچی جس میں
> خطیب کا لہجہ، فاتح کی یلغار، اور رومانیت کا خروش، سب یکساں ہو گئے ہیں۔
> اقبال اور آزاد کے بعد یہ تحریک ان نوجوانوں کے ہاتھ میں پہنچ گئی جو نہ صرف
> انگریزی علوم سے واقف تھے بلکہ ادب میں اُسلوب، ہیئت اور معانی کی نیرنگیوں
> کو سمونے کے لیے نئے تجربات کرنے کا حوصلہ رکھتے تھے۔ ان میں سجاد حیدر
> یلدرم، مہدی افادی، مجنوں گورکھپوری، سلطان حیدر جوش، نیاز فتح پوری،
> سجاد انصاری، خلیقی دہلوی، حجاب امتیاز علی، اور قاضی عبدالغفار جیسے لوگ شامل
> ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم زمانی اعتبار سے بیسویں صدی کے اولین افسانہ نگار ہی
> نہیں بلکہ ان کے ہاں، قدیم داستانوں کی تخیلاتی عورت اور ڈپٹی نذیر احمد کی
> اصغری کی بجائے ایسے حسین نسوانی کردار ملتے ہیں جو زندگی کی معنویت اور
> لطافت میں کئی گنا اضافہ کر دیتے ہیں۔ یلدرم کی عطایہ ہے کہ اس نے اُردو ادب
> کو تعلیم یافتہ عورت سے متعارف کرایا اور زندگی میں اس کے اہم کردار کو تسلیم کیا۔
> یلدرم کے ہاں جذبہ لطافت کی بنا پر لرزشِ خفی پیدا کرتا ہے لیکن مہدی افادی کے
> ہاں یہی جذبہ آتش فشاں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مہدی کے ہاں عورت
> حاصل شدہ جنت ہے اور وہ باصرہ اور لامسہ کی مدد سے لذت کشید کرنے کا کوئی
> موقع ضائع نہیں کرنا چاہتا۔ مہدی افادی کی رومانیت کثیر الابعاد نہیں۔ ان کے
> ہاں فکر کی لہر معدوم ہے۔ اور ان کی تحریروں سے کوئی ٹھوس فلسفہ مرتب نہیں ہوتا۔
> سجاد انصاری کی رومانیت انسان کی چھٹی حس پر اثر انداز ہوتی ہے۔ انھوں نے
> اُردو نثر میں رومانی جملہ لکھنے کی طرح ڈالی۔ نیاز فتح پوری کے ہاں ٹیگور کے ادب
> لطیف کا پرتو بھی شامل ہے اور ان کے اپنے وفورِ جذبات کا بیان بھی۔ نیاز کی
> رومانیت کے لیے نورِ باطن مشعل راہ ہے اور فکر و وجدان فطرت کے پوشیدہ بھید
> آشکار کرتا ہے۔ قاضی عبدالغفار کے ہاں ایک متوازن الفکر ادیب کی نثر ملتی ہے
> جس کا مقصد انسانی سیرت میں چھپے ہوئے حسن کو اجاگر کرنا ہے۔ مجنوں
> گورکھپوری کی رومانیت قنوطیت اور مایوسی کی پیداوار ہے۔ جب کہ حجاب امتیاز علی
> نے تخیل کے طلسماتی دھندلکوں کو خدوخال کی رعنائی اور جسم و روح کا امتزاج و تحرک
> عطا کیا۔ ان کا رومانی تخیل بے ساختہ اور تخلیقی ہے اور ان کے ہاں فطرت سے
> لطافت کشید کرنے کا جذبہ نمایاں ہے۔''(۲)

ان افسانہ نگاروں کے ہاں فن کے لطیف، سرور انگیز اور روحانی اہتزاز بخشنے والے پہلو
نمایاں نظر آتے ہیں۔ الفاظ کی مدد سے حسن و رعنائی کے پیکر تراش کر جمالیاتی حظ اندوزی کی
روش عام ہے۔ ڈاکٹر صادق کے بقول اس دور کے کم و بیش سبھی افسانہ نگار تخیل پرستی اور مابعد
الطبیعیاتی رجحان کے حامل تھے اور آسکر وائلڈ، والٹر پیٹر اور وِسلر وغیرہ کے زیرِ اثر فن برائے فن

کا نعرہ ان کا شعار تھا۔ (۳)

رومانی تحریک کے متوازی دوسرا ادبی رجحان سماجی زندگی کے بے رحم حقائق کو بے نقاب کر کے معاشرتی جبر، سیاسی استحصال اور اقتصادی ناہمواریوں کے خلاف قلمی جنگ کے مقصد کے تحت وجود میں آیا۔ اس گروہ کے سرخیل منشی پریم چند ہیں جنھوں نے اپنے گہرے مشاہدے اور نفسیاتی بصیرت کی مدد سے اپنے افسانوں میں ہندوستان کی دیہی زندگی کے تلخ اور تاریک پہلو بھی اجاگر کیے اور انسانی فطرت کے وسیع مطالعے کے باعث انسانی کرداروں کے یادگار مرقعے کھینچے ہیں۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان کے خیال میں ''پریم چند کے بیشتر افسانے کسی نہ کسی مشاہدہ یا تجربہ کی بنیاد پر تشکیل پاتے ہیں اور نفسیاتی حقائق پر مبنی ہوتے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں افسانے کا مقصد تحلیل نفسی اور حقائق زندگی کی عکاسی ہے۔'' (۴)

ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے میں پریم چند کو اُردو افسانے کے معماروں میں ایک اہم مقام حاصل ہے مگر اس کے باوجود ان کا فسانہ دنیا کے عظیم افسانوی ادب کے معیار تک نہیں پہنچتا اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ پریم چند نے ''زمین'' کی عکاسی میں تخیل کی لطافت اور سوچ کی روشنی کو پوری طرح شامل نہیں کیا۔ اور اس کے ہاں افسانہ قصہ گوئی سے اوپر اٹھ کر انکشافِ ذات اور عرفان کائنات کے مدارج تک نہیں پہنچ پایا۔ (۵)

پریم چند کے ساتھ ساتھ سلطان حیدر جوش کے اصلاح معاشرت کے مقصد کے تحت لکھے ہوئے افسانے اور مولانا راشد الخیری کے حقوقِ نسواں کے علمبردار ناول بھی اسی ذیل میں آتے ہیں۔ سدرشن کے ہاں سماجی برائیوں کی نشاندہی ملتی ہے تو حامد اللہ افسر کے ہاں قومی زوال کا گہرا احساس کچوکے لگاتا ہے۔ روایت اور جدت کا امتزاج اس دور کی نمایاں علامت ہے۔ اسی دور میں عالمی ادب کو ترجمے کے ذریعے ہندوستانی ادیبوں اور پڑھنے والوں تک پہنچانے کی سنجیدہ اور کا آمد کوشش کی گئی اور انگریزی، عربی، ترکی، فرانسیسی، فارسی اور روسی زبانوں کا ادب اُردو میں ترجمہ ہو کر لوگوں تک پہنچا۔

۱۹۳۰ء کے آس پاس غیر ملکی زبانوں کے افسانے اُردو میں ترجمہ کیے گئے۔ اور یوں برصغیر کے نوجوان چیخوف اور ٹالسٹائی کے فن سے آشنا ہوئے اور امریکہ کی آزادی اور فرانس اور روس کے انقلابات سے متعلق لٹریچر کا مطالعہ ان کا محبوب مشغلہ بن گیا۔ (۶) ان ترجموں نے اُردو افسانے کو وحدت تاثر، ایجاز و اختصار اور ساخت اور تکنیک کا شعور عطا کیا اور نئے تکنیکی تجربات کی راہ ہموار ہوئی۔

۱۹۳۲ء میں، ۱۳۴ صفحات اور دس کہانیوں پر مشتمل افسانوی مجموعے ''انگارے'' کی اشاعت نے اُردو ادب کو ایک نئے انقلاب سے دوچار کر دیا۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد روس میں اشتراکی انقلاب نے دنیا بھر کے روندے ہوئے، مایوس اور محروم طبقوں میں اثباتِ ذات کا جو شعور اجاگر کیا اس کے کئی مثبت اور منفی پہلو نمایاں ہوئے۔ پڑھے لکھے اور خصوصاً انگریزی تعلیم یافتہ طبقے میں شخصی آزادی اور انسانی حقوق کا جدید تصور مروّجہ اقدار اور روایات کے حوالے سے ایک نئی میزان لے کر ابھرا اور جوش و جذبہ اور فورِ شوق کے باعث انتہا پسندی کے ایسے رجحان پر منتج ہوا جس کے مطابق ہر جدید شے، خواہ وہ افکار و نظریات ہوں یا اعمال و اخلاق، مرغوب اور پسندیدہ، اور ماضی سے پیوست ہر چیز خواہ وہ اقدار و روایات ہوں یا لباس و وضع قطع، مردود اور ناپسندیدہ قرار دی گئی۔ اسی انتہا پسند نقطۂ نظر کے تحت، چند اعلیٰ تعلیم یافتہ نوجوانوں نے، جو مغربی ادب کا گہرا مطالعہ رکھتے تھے، شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کو استعمال کر کے اپنے افسانوں کے ذریعے، بورژوا معاشرے کی کھوکھلی اقدار کو طنز و تضحیک کا نشانہ بنایا۔ ''انگارے'' میں شامل کہانیوں میں سے دو احمد علی کی، ایک کہانی اور ایک ڈرامہ ڈاکٹر رشید جہاں کا، ایک ان کے شوہر محمود الظفر کی اور پانچ کہانیاں سجاد ظہیر کی ہیں جو اس کتاب کے مرتب اور پبلشر بھی تھے اور ان دنوں انگلستان میں زیر تعلیم تھے۔ اس کتاب کی اشاعت کا منصوبہ انھی کا ترتیب شدہ تھا۔

''انگارے کے افسانوں کا موضوع حقیقی زندگی اور اس کی دلیرانہ، جرأت مندانہ اور بے باک عکاسی ہے جس میں اقتصادی، جنسی اور نفسیاتی رجحانات نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان نوجوانوں نے مذہب، تہذیب، سیاست، عقائد اور اخلاقی اقدار، سب پر حملے کیے جن پر روایت پرستی، تصنع اور بناوٹ کے دبیز پردے پڑے ہوئے تھے۔ انھوں نے تلخ اور طنزیہ پیرایۂ بیان اختیار کیا۔ جب اظہارِ حقائق میں ان کے جذبات بے لگام ہوئے تو وہ صریحاً فحش نگاری، ابتذال اور

رکاکت پر اتر آئے جو ناپسندیدہ فعل تھا۔ جوش و خروش کے سیلاب میں اعتدال و توازن قائم نہ رہ سکا۔ مافی الضمیر کے اظہار کے لیے مناسب الفاظ نہ مل سکے جس کے سبب تحریر میں سوقیانہ پن پیدا ہو گیا جس کی مثالیں احمد علی کے افسانے ''بادل نہیں آتے'' اور ''مہاوٹوں کی ایک رات'' میں دیکھی جا سکتی ہیں۔'' (۷)

خود سجاد ظہیر نے اعتراف کیا کہ ''انگارے'' کی اکثر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کی کمی اور رجعت پسندی اور دقیانوسیت کے خلاف ہیجان اور غصہ زیادہ تھا۔ (۸) یوں یہ کتاب نئے دور کے پہلے باغیانہ ردِ عمل کی علامت قرار پائی۔ عزیز احمد نے اسے سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ قرار دیا جس نے نئے ادب کی خود مختاری کا علم بلند کیا (۹) تاہم انھوں نے بھی تسلیم کیا کہ انگارے کا سب سے بڑا نقص احتیاط کا فقدان اور بے اصولی انتہا پسندی تھی۔ لیکن اس کتاب کا سب سے بڑا کارنامہ خاندان اور جنسی زندگی کے تعفن کا اشتہار تھا۔ (۱۰)۔ ڈاکٹر صادق نے اسے اُردو افسانے کی تاریخ کا ایک اہم موڑ قرار دیا جہاں سے اُردو افسانہ نئے ابعاد اور امکانات سے متعارف ہوا۔ ان کے خیال میں:

''انگارے کے مصنفین (سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر) نئی تعلیم سے بہرہ ور وہ آزادی پسند نوجوان تھے جو ہندوستان کی سیاسی و سماجی صورتِ حال اور اپنے عہد کے تقاضوں سے باخبر تھے۔ غلامی، جہالت، عدم مساوات، اقتصادی بدحالی، بھوک اور جنسی گھٹن کو وہ اپنی ہمعصر زندگی کے لیے کسی عذاب سے کم نہیں سمجھتے تھے۔ لیکن ان کے پاس کوئی ایسا نسخہ نہیں تھا جو ان امراض کا تیر بہدف علاج ثابت ہوتا۔ ''انگارے'' کے مصنفین نہ تو سیاست دان یا مصلح قوم تھے اور نہ مذہب کے ٹھیکے دار۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں عصری زندگی کے مسائل کو جرأت مندی کے ساتھ پیش کرنے کی کامیاب سعی کی۔ ان افسانوں میں اقتصادی، جنسی اور نفسیاتی رجحانات پائے جاتے ہیں جو حقیقت نگاری ہی کے مختلف روپ ہیں اور اپنی ابتدائی شکلوں میں پریم چند، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم اور سلطان حیدر جوش وغیرہ کے افسانوں میں بھی نظر آتے ہیں۔

لیکن متذکرہ بالا افسانہ نگار اپنے مخصوص اخلاق و آدرش کی وجہ سے انھیں اس مرتبے تک نہیں پہنچا سکے، جہاں ''انگارے'' کے مصنفین نے انھیں صرف ایک ہی جست میں پہنچا دیا اور جہاں سے حقیقت پسندی کا فراز شروع ہوتا ہے۔'' (۱۱)

دوسری طرف اس کتاب کو شدید مخالفانہ ردِ عمل کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ اس مجموعے کی اشاعت ایک طرف تو اُردو افسانہ کی پرسکون دنیا میں ایک دھماکہ تھی، تو دوسری طرف ان حلقوں اور طبقوں میں غیظ و غضب کی آگ دہک اٹھی جن کے مفاد اور روایتی وقار کو اس سے ضرب پہنچی تھی۔ اس کی کہانیوں میں جو گستاخانہ بے باکی، برہمی، تلخی، اور سرکشی تھی، وہ ایک نئی نسل، نئے طرزِ فکر اور نئے تصورِ فن کی آمد کا اعلان تھی۔ (۱۲)

ڈاکٹر انور سدید نے لکھا کہ مشرقی مزاج کی تہذیبی قدروں نے اس کتاب کے تند و تلخ لہجے کو قبول کرنے سے انکار کر دیا اور شدید مخالفت اور منفی ردِ عمل کے باعث ۱۹۳۳ء میں اسے ضبط کر لیا گیا۔ کتاب کی ضبطی مصنفین کے حق میں اچھی ثابت ہوئی کیونکہ ایک تو یہ کتاب چھپ چھپا کر اور احمد علی کے مطابق والہانہ دلچسپی سے پڑھی گئی (۱۳) اور دوسرے مصنفین کو اپنے موقف کے دفاع کا موقع مل گیا جس کے نتیجے میں بالآخر ترقی پسند مصنفین کی انجمن وجود میں آئی جو ادب میں ایک نئے زاویۂ فکر و نظر کی ترجمان قرار پائی۔ (۱۴)

''انگارے'' کے بعد منشی پریم چند کی کہانی ''کفن'' (۱۹۳۵ء) نے حقیقت پسندانہ واقعیت نگاری کا ایسا دلخراش نمونہ پیش کیا جس نے ایک نئے سماجی شعور کی بیداری کا دریچہ کھول دیا۔ سرمایہ دارانہ نظام کے گھناؤنے چہرے سے نقاب اتار کر انھوں نے فنکارانہ چابکدستی سے ایک ایسے انسانی المیے کی تصویر کشی کی جو صدیوں سے محکوم و پامال انسانیت کا مقدر رہا ہے۔

''کفن'' کی اشاعت کے کچھ عرصہ بعد ہی انجمن ترقی پسند مصنفین کی شکل میں ایک باقاعدہ اور منظم ادبی تحریک وجود میں آئی جس کے اُردو ادب پر گہرے اور دور رس اثرات رونما ہوئے۔ اس انجمن کا پہلا اجلاس لکھنؤ میں ۱۹۳۶ء میں منعقد ہوا۔ اجلاس کی صدارت منشی پریم چند نے کی۔ اس اجلاس میں مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر رشید جہاں، علی سردار جعفری، سجاد ظہیر، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، فیض،

فراقؔ، مجازؔ، ن۔م۔ راشدؔ، جاں نثار اخترؔ، جوشؔ اور جذبیؔ وغیرہ نے شرکت کی۔ ترقی پسند تحریک ابتدا ہی سے مارکسی اور اشتراکی خیالات رکھنے والے گروہ کی بالادستی کے باعث سیاسی مقاصد اور عزائم کی علمبردار قرار پائی لیکن اس کے باوجود اس کے ادبی اثرات سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس تحریک کے ذریعے زندگی کی تلخ، بے رحم حقیقتوں سے ادب کا رشتہ استوار ہوا۔ ادب برائے زندگی کے نعرے نے مقصدیت اور افادی ادب کی فضا ایسی فنکاری سے قائم کی کہ جس نے معاشرے کی ڈوبتی ہوئی نبض ٹٹول کر اس کے رستے ہوئے ناسوروں کو سرِعام عریاں کر دیا۔ اس دور میں اُردو ادب کو نامور اور بڑے ادیب نصیب ہوئے جن کا تخلیقی سرمایہ اُردو ادب کی آبرو ٹھہرا۔ بہت سے نئے لکھنے والے بھی اسی عہد میں ادبی دنیا میں شامل ہوئے جن میں غلام عباس، علی عباس حسینی، ممتاز مفتی، اور محمد حسن عسکری وغیرہ شامل تھے۔ اس تحریک کے تحت تخلیق ہونے والے ادب کی حقیقت پسندی پریم چند کی واقعیت نگاری سے بہت مختلف تھی۔ جدید مغربی علوم کے زیرِ اثر نفسیاتی جائزوں کا چلن عام ہوا، دنیائے جنس کے تاریک براعظم دریافت ہونے لگے۔

''افسانے کے دوسرے دور میں تخیلی رجحان کے ساتھ ساتھ ارضی رجحان کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ لیکن یہاں بھی مزاج کی ایک اہم تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ پریم چند کے دور میں حقیقت نگاری سماج کے مسائل کو کرداروں کی مدد سے پیش کرنے اور ایک اصلاحی نقطۂ نظر کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنے کی سعی کا نام تھا اور بس۔ لیکن افسانے کے دوسرے دور میں فنکار نے اس ارضی رجحان کے تحت زندگی کو پریم چند کی بہ نسبت زیادہ قریب سے دیکھا اور ہر قسم کے مقصد یا اصلاح کے تصور کو تج کر زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنے کی کوشش کی۔ اپنے اس اقدام میں افسانہ نگار نے جذباتیت سے اپنا دامن چھڑا لیا اور ایک بے رحم تجزیاتی عمل کی مدد سے زندگی کے داغوں اور دھبوں کو ننگا کرنے لگا۔ حقیقت نگاری کی اس روش نے دو اہم صورتیں اختیار کیں، ایک وہ جس میں زندگی کی عام سطح منعکس ہوئی اور دوسری وہ جس میں افسانہ نگار نے خود کو سطح تک محدود نہ رکھا۔ بلکہ غوطہ لگا کر کردار کے چھپے ہوئے پہلوؤں کی نشاندہی کی۔ اوّل الذکر کے علمبرداروں میں بیدی،

منٹو، عصمت، احمد علی، اختر اورینوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اور موخر الذکر کے سلسلے میں ممتاز مفتی اور حسن عسکری کا۔'' (۱۴)

۱۹۴۷ء میں متحدہ ہندوستان کی تقسیم کے دوران بڑے پیمانے پر قتل و غارت اور فسادات کے دوران شرفِ انسانیت کی تذلیل کے اندوہناک مناظر نے ہر حساس دل پر سکتہ طاری کر دیا۔ معاشرتی، معاشی، سیاسی اور تہذیبی مسائل کی کثرت نے تخیل سے قوتِ پرواز اور ذہنوں سے جرأتِ پیکار تک چھین لی۔ ان حالات میں قدرتی طور پر ایک عرصے تک اسی موضوع کے مختلف پہلو ادیبوں کی تخلیقات کا عنوان بنے رہے۔ اس تخریبی دور میں بھی تخلیق کے سوتے خشک نہیں ہوئے اور پرانے لکھنے والوں کے ساتھ ساتھ احمد ندیم قاسمی، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، قدرت اللہ شہاب، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، شوکت صدیقی، اشفاق احمد، ابوالفضل صدیقی، اے حمید، بلونت سنگھ، جیلانی بانو، جوگندر پال اور رام لعل جیسے معتبر نام بھی اس فہرست میں شامل ہوئے۔ اس دور میں احمد ندیم قاسمی نے حقیقت پسندی اور رومانیت کے زندہ عناصر کو ترقی نقطۂ نظر سے آمیز کر کے کامیاب افسانے تخلیق کیے اور پاکستان کے دیہی اور شہری معاشرے کے سماجی اور تہذیبی انتشار کے باعث جذباتی و رومانی رشتوں میں شکست و ریخت کے عمل کی ترجمانی کے ذریعے تنقیدِ حیات کا فریضہ سرانجام دیا۔ (۱۵)

ڈاکٹر وزیر آغا کے بقول اس دور میں حقیقت پسندی کی ایک دوسری روش بھی مقبول ہوئی جس کے ذریعے کردار کے نفسیاتی مطالعے کا رجحان مقبول ہوا۔ وہ کہتے ہیں:

''اس دور میں حقیقت پسندی کی دوسری روش نفسیاتی مطالعہ کا رجحان تھا۔ کردار کے نفسیاتی مطالعہ کو حقیقت نگاری کے تحت شمار کرنے کی وجہ جواز یہ ہے کہ جس طرح عام زندگی کے رُخ سے تمام پردے الگ کرنے اور یوں داغوں دھبوں کو مرکزِ نگاہ بنانے کا نام حقیقت نگاری ہے، بعینہٖ کردار کے نفس لاشعور میں غوطہ لگا کر اس کے سراپا سے لپٹے ہوئے بہت سے نقابوں کو اتار پھینکنے کا اقدام بھی حقیقت نگاری کے زمرے ہی میں آتا ہے...... اُردو افسانے کے اس دور میں کردار کے نفسیاتی مطالعے کے بھی دو رجحان منظرِ عام پر آئے۔ ان میں سے ایک رجحان تو

> سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگاری کا رجحان تھا۔ اس کا سب سے بڑا علمبردار حسن عسکری تھا...... نفسیاتی مطالعہ کے دوسرے رجحان کا علمبردار ممتاز مفتی ہے۔ ممتاز مفتی نے نہ صرف کردار کے مخفی پہلوؤں کی بھر پور عکاسی کی اور زندگی کی بہت سی الجھنوں کو سطح پر لانے کی کوشش کی، بلکہ اس نے کردار کی تعمیر میں بھی نظر کی کشادگی اور رفعت کو ملحوظ رکھا۔ چنانچہ ممتاز مفتی کے افسانوں میں اگرچہ کردار کے بے رحم تجزیے کا رجحان موجود ہے، تاہم اس کے یہاں یہ رجحان "سپاٹ پن" کو وجود میں لانے کا باعث ثابت نہیں ہوا۔ اور اسی لیے ممتاز مفتی کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کی دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔" (۱۶)

ممتاز مفتی کے پہلے دور کی نثر اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ ان کی فکر کا مرکزی نکتہ انسان کے باطن کا مطالعہ ہے۔ وہ فرد کے خارج اور باطن کے درمیان رونما ہونے والے تصادم کے ہر پہلو پر غور کرتے ہیں۔ اس طرح ان کا تخلیقی عمل فرد کے نفسی کوائف اور معاشرتی زندگی کے درمیان کوئی ایک نقطۂ توازن دریافت کرنے کی سعی مسلسل پر بنیاد رکھتا ہے۔ اس عمل میں وہ معاشرے کے ان کمزور پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے جو فرد کی نفسیاتی کجی کا سبب بن جاتے ہیں اور فرد کے اندورن میں برپا ہونے والے ان داخلی طوفانوں کا تجزیہ کرنا بھی نہیں بھولتے جو معاشرتی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے ان کے ہاں تین موضوعات تسلسل اور تواتر سے ملتے ہیں۔

۱۔ جنس

۲۔ عورت

۳۔ تہذیبی و معاشرتی رویّے

ممتاز مفتی کے معاصر ادب میں ہمیں یہ تینوں موضوعات بڑے شد و مد سے استعمال ہوتے نظر آتے ہیں۔ لیکن ہر تخلیق کار کا ٹریٹمنٹ اور زاویۂ نظر بالکل مختلف ہے۔ جنس یوں تو دورِ قدیم سے ادب کا مرکزی موضوع رہا ہے، داستانوی ادب میں عشق و محبت کی کہانیاں، جنسی جذبے کے مظاہر اور اس کی اہمیت کا احساس واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ یہ ادب کا سب سے قدیم

اور کثیر الاستعمال موضوع ہے۔ جنسی جبلت کو فنونِ لطیفہ کا سرچشمہ قرار دیا جاتا ہے۔ بلکہ شیفتہ ہال اور ایلین کے مطابق مذہب، آرٹ اور زندگی کے بہترین عناصر کی کشش جنسی جذبے کی ہمہ جہت کارفرمائی اور توسیع پر منحصر ہیں۔ (۱۷) علی عباس جلال پوری نے اپنی کتاب "جنسیاتی مطالعے" میں دنیا بھر کے ان معروف اور عظیم شاعروں، مصوروں، موسیقاروں، سنگتراشوں اور ادیبوں کے نام گنوائے ہیں جن کے تخلیقی شہکار اس جنسی جبلت کا اظہار کرتے ہیں جو کبھی لاشعوری تمناؤں کے روپ میں تو کبھی بے باک اظہار کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ ان میں بائرن، شیکسپیئر، کامیو، سارتر، ٹالسٹائی اور فلابیئر سے لے کر سعادت یار خان رنگین اور انشاء اللہ خان انشا تک کا تذکرہ شامل ہے۔ (۱۸) لیکن بیسویں صدی کے آغاز ہی میں فرائیڈ نے جنسی جبلت کا سائنسی بنیادوں پر تجزیہ کرنے کی جو روایت قائم کی اس نے دنیا بھر کے ادب کو متاثر کیا اور انسان کی اس بنیادی جبلت کا مطالعہ ایک نئے اور مختلف زاویۂ نظر سے کیا جانے لگا۔ برصغیر میں بھی ادب اس جدید فرائیڈین مکتبِ فکر سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ چنانچہ "انگارے" کی اشاعت نے جنسی بھوک کو پیٹ کی بھوک کی طرح ایک سماجی اور معاشرتی مسئلہ کے طور پر پیش کیا۔ ان کے اس اقدام سے دوسرے تخلیق کاروں کو اس موضوع کے مختلف پہلوؤں پر قلم اٹھانے کی تحریک ملی اور جنسی جذبہ، بیسویں صدی کے نصفِ اوّل کی ادبی تخلیقات کے مقبول ترین موضوعات میں سے ایک بن گیا۔ اُردو کے جن افسانہ نگاروں نے اس حوالے سے شہرت حاصل کی ان میں عصمت چغتائی، منٹو اور ممتاز مفتی کے نام بہت اہم ہیں۔ ان تینوں ادبا نے کم و بیش ایک ہی دور میں تخلیقی سفر کا آغاز کیا اور غلام حسین اظہر کے بقول منٹو، ممتاز مفتی اور عصمت چغتائی نے کردار نگاری کے اس دبستان کی بنیاد رکھی جس میں جنس کو کردار کی تعمیر و تشکیل میں اہم ترین محرک تصور کیا جاتا ہے اور کردار کی صحت مند نشو و نما کے لیے جنسی صحت کو از بس لازم گردانا جاتا ہے۔ (۱۹) ممتاز مفتی، عصمت اور منٹو کو جنسی موضوعات کے حوالے سے شناخت حاصل ہوئی اس لیے ان تینوں کی فکری سمت اور اس کی مختلف جہتوں کا جائزہ لینا ضروری ہے تا کہ اس موضوع پر ان کی فکر کے متضاد یا مماثل پہلوؤں کو شناخت کیا جا سکے۔

عصمت چغتائی کا پہلا افسانہ "فسادی" جنوری ۱۹۳۸ء میں "ساقی"، دہلی میں شائع ہوا۔

جس نے اُردو ادب کے قارئین کو چونکا کر رکھ دیا۔ عصمت کی سوانح کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اپنے والدین کی دسویں اولاد ہونے کے باعث انھیں گھر والوں کی محبت و شفقت سے محرومی کا سامنا کرنا پڑا جس کا ذمہ دار وہ اپنے والد کو قرار دیتی ہیں جن کی غیر ذمہ داری کے باعث ان کے گھر میں بچوں کی قطار لگ گئی تھی اور ماں کو ان بچوں کی دیکھ بھال سے زیادہ وظیفہ زوجیت ادا کرنے کی فکر رہتی تھی۔ ان کی ذاتی زندگی میں، والدین کی عدم توجہی اور اپنی کم روئی کے گہرے احساس کے باعث ایک نوع کی باغیانہ روش پیدا ہو گئی تھی جس کا لاشعوری مقصد اس توجہ کو معاشرے سے چھین لینا تھا جو ان کا پیدائشی حق ہونے کے باوجود انھیں حاصل نہیں ہو پائی۔ یہی وجہ ہے کہ عصمت کے لہجے میں تلخی ہے، کڑواہٹ ہے، تضحیک ہے، شدت ہے اور چونکا دینے کی خواہش ہے۔ ان کے ہاں ان تمام اقدار کے خلاف غیر متوازن نفرت اور بغاوت کا اظہار ملتا ہے جو مہذب معاشروں کی اساس تصور کیے جاتے ہیں۔ اپنی آپ بیتی میں لکھتی ہیں:

> ”مجھے روتی بسورتی، حرام کے بچے جنتی، ماتم کرتی نسوانیت سے ہمیشہ نفرت تھی۔ خواہ مخواہ کی وفا اور وہ جملہ خوبیاں، جو مشرقی عورت کا زیور سمجھی جاتی ہیں، مجھے لعنت معلوم ہوتی ہیں۔ جذباتیت سے مجھے سخت کوفت ہوتی ہے۔ عشق قطعی وہ آگ نہیں جو لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے۔ عشق میں محبوب کی جان کو لاگو ہو جانا، خودکشی کرنا، واویلا کرنا، میرے مذہب میں جائز نہیں۔ عشق مقویٔ دل و دماغ ہے نہ کہ جی کا روگ۔“ (۲۰)

اس نقطۂ نظر کے مطابق عورت کا ایک مخصوص تصور ابھرتا ہے مگر یہ ایک حقیقی عورت کی تصویر نہیں ہے۔ یہ مثالی عورت بھی نہیں۔ یہ عورت کا وہ روپ ہے جو عصمت معاشرے میں دیکھنا چاہتی ہیں۔ اور صاف ظاہر ہے کہ عورت کا یہ بت انھوں نے معاشرتی برتاؤ کے ردِعمل میں تراشا ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں جنسی جذبہ کی فطری تکمیل و تسکین سے محروم عورتوں کی زندگی کے اسرار فاش کیے ہیں۔ بڑی بوڑھیوں کے سامنے دوپٹے اوڑھنے اور نمازیں پڑھنے والی لڑکیاں اکیلے میں محلّے کے لڑکوں کو چھیڑنے کے پروگرام بناتی ہیں۔ بوڑھے شوہروں کی غیر مطمئن بیویاں، نوجوان ملازماؤں سے بدن دبواتی اور مالش کرواتی

ہیں، سکولوں میں استانیوں اور سہیلیوں کو محبوب بنا کر جذباتی اٹھان کے دشوار مرحلے سہل کیے جاتے ہیں۔ کرشن چندر نے ان کے بارے میں لکھا ہے کہ عصمت نے جگہ جگہ اس جنسی بھوک کو عریاں کیا ہے جسے سماج نے جھوٹی شرافت اور مذہبیت کے پردے میں چھپا رکھا ہے۔ سماج کی اس مکاری اور ابلہ فریبی کو بے نقاب کرکے کے لیے انھوں نے ایک ایسی بے پناہ طنزیہ انداز نگارش سے کام لیا ہے جو برے کی طرح چھیدتی چلی جاتی ہے۔ (۲۱) یہ درست ہے کہ عصمت نے سماجی منافقت کا پردہ چاک کیا ہے اور جنسی استحصال کو سوسائٹی کی کمزوریوں کا نتیجہ خیال کیا ہے لیکن غلام حسین اظہر کے الفاظ میں عصمت کی ایک کمزوری یہ ہے کہ عورت کے فطری جذبات اور داعیات پر سماجی دباؤ نے اس میں ردِعمل کی شدت کو اتنا تیز کر دیا ہے کہ یہ ردِعمل جارحیت اور بغاوت کی حدود کو چھونے لگتا ہے۔ محبت میں بھی عصمت کے کردار محبت کے کھیل کو انتہائی منفی جارحیت کی صورت میں شروع کرتے ہیں۔ جارحیت اور ضد عصمت کے کرداروں کے امتیازی اوصاف ہیں (۲۲)۔ عصمت کے ہاں کرداروں کا وہ تنوع نہیں جو منٹو کے ہاں ملتا ہے۔ عورت کے بارے میں ان کے خیالات اور تجزیے بھی ایک خاص قسم کی گھریلو، تشنہ بلکہ گرسنہ عورت تک محدود رہے ہیں۔ یہ زندگی کا محض ایک پہلو ہے۔ عصمت کے افسانے انسانی نفسیات کے آفاقی، لطیف، جمالیاتی پہلو سے خالی ہیں۔ اس ضمن میں فیض احمد فیض کا یہ بیان بھی قابل غور ہے جو عصمت کی سماجی تنقید کے ایک اور زاویے پر روشنی ڈالتا ہے جس کے مطابق انسان کا ایک منفی تصور اور شعور اجاگر ہوتا ہے اور ڈاکٹر نوازش علی کی وہ بات یاد آتی ہے جو انھوں نے فراق گورکھ پوری کے حوالے سے لکھی ہے کہ فراق کا زمانہ ہیرو سازی کا زمانہ تھا اور ابنارمل شخصیات معاشرے میں دلچسپی کا مرکز بن جاتی تھیں۔ (۲۳) فراق اور عصمت ہم عصر ہیں۔ عصمت نے بھی ابنارمل کرداروں کو معاشرے کا نمائندہ بنا کر پیش کیا ہے۔

> ”عصمت صاحبہ کے بیشتر کرداروں کی ذہنی سطح کیڑوں بھنگوں سے ذرا ہی اوپر ہے۔ ان کی کھوکھلی بے کار زندگی، ان کے جھوٹے آنسو، ان کے برف سے دل اور پتھر سے دماغ...... مجھے تو یہ سب کچھ دیکھ کر ہول آتا ہے۔ خدا کرے حقیقت اس سے کم ہولناک ہو۔“ (۲۴)

غرض عصمت کے فنکارانہ شعور، جزئیات نگاری، جذبات واحساسات کے نفسیاتی تجزیے کی صلاحیت، پلاٹ کے منطقی تسلسل اور زبان کی مہارت سے قطع نظر اگر ان کے سماجی شعور پر نظر ڈالیں اور ان کی فکری گہرائی اور رچاؤ کا مقام متعین کرنے کی کوشش کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ عصمت کے تجزیے جذباتی، یک رُخے اور مخصوص طرزِ فکر کے تابع ہیں۔ وہ اپنی تہذیبی روایت سے کلیتاً کٹ کر کردار تخلیق کرتی ہیں۔ اس لیے ان کے کردار محض روٹی کپڑے کی سطح پر زندہ رہتے ہیں۔ جنس کی حیثیت بھی ان کے نزدیک ایک جسمانی احتیاج سے زیادہ نہیں۔ ان کے ہاں اس جذبے کی تہذیب وارتفاع کا کرب نہیں ملتا۔ (۲۵)

نذیر احمد نے عصمت اور ممتاز مفتی کا تقابلی موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ عصمت کے ہاں زیادہ زور زندگی میں جنس کی کارفرمائی اور اس کی رنگا رنگی پر نہیں بلکہ اس انقلاب پر ہے جو وہ انسانوں کی زندگی میں برپا کرنا چاہتی ہیں تاکہ ان کے نفسیاتی اور اقتصادی مسائل کا حل ہو اور وہ زندگی کی مسرتوں میں زیادہ منصفانہ طور پر شریک ہو سکیں۔ یعنی عصمت کا فن ایک بڑے سماجی آدرش کو حاصل کرنے کا ذریعہ ہے...... ممتاز مفتی کم از کم اپنے نصف اوّل کے فکشن میں جنس کے بیان کو کسی دوسرے مقصد سے وابستہ نہیں کرتے اسے از خود بڑا مقصد سمجھ کر اپناتے ہیں۔ مگر یہ بات کہے بغیر چارہ نہیں کہ عصمت چغتائی کے ہاں جو فنی تسلسل پایا جاتا ہے وہ ممتاز مفتی کے ہاں موجود نہیں۔ (۲۶) لیکن نذیر احمد کی اس رائے پر ایمان لانے سے پہلے پطرس بخاری کی اس رائے پر بھی غور کرنا ضروری ہے:

> ''جسم کا شعور عصمت کے افسانوں میں اس قدر نمایاں ہے کہ پڑھنے والا جسم کے متواتر ذکر سے خود مصنف کی طرح ہیبت زدہ اور مسحور ہو جاتا ہے...... اور یہ بھی ضروری نہیں کہ دل لبھانے والا جسم یا آراستہ جسم اپنے تناسب میں رعنائیاں لیے ہوئے، پاکیزگی اور نفاست کے لیے دادطلب۔ نہیں بلکہ محض جسم۔ اپنی گرمی سے پُرنم اور مقناطیسی خون کی حرارت سے سنسناتا ہوا یہ جسم ایک آفت ہے...... جب خواہشیں پھنکارتی ہیں اور جسم جسم کو پکارتا ہے تو ان افسانوں کے کیریکٹر آہیں نہیں بھرتے، غزلیں نہیں گاتے، شعر نہیں لکھتے، بلکہ بغیر چون وچرا کیے اس پراسرار آواز کے پیچھے ہو لیتے ہیں اور وہ جدھر لے جائے بغیر سوچے سمجھے اس کے پیچھے چل دیتے ہیں۔
>
> ...... لیکن ایک بات ظاہر ہے کہ جو آرٹسٹ عصمت کی طرح اپنی مخلوق کو یوں حیوانیت کے کنارے تک لے جاتا ہے وہ تلوار کی دھار پر چلتا ہے۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانے ''لحاف'' میں میں سمجھتا ہوں ان کا قدم آخر اکھڑ ہی گیا......
>
> اس کہانی کی قیمت یوں گھٹ جاتی ہے کہ اس کا مرکزِ ثقل (عسکری صاحب کی اصطلاح میں تاکیدی نقطہ) کوئی دل کا معاملہ نہیں بلکہ ایک جسمانی حرکت ہے۔ شروع میں یہ خیال ہوتا ہے کہ بیگم جان کی نفسیات کو بے نقاب کریں گی، پھر امید بندھتی ہے کہ جس لڑکی کی زبانی یہ سنائی جا رہی ہے، اس کے جذبات میں دلچسپی ہوگی، لیکن ان دونوں سے ہٹ کر کہانی آخر میں ایک اور ہی سمت اختیار کر لیتی ہے۔ اور اپنی نظریں امنڈتے ہوئے لحاف پر گاڑ دیتی ہے۔ چنانچہ پڑھنے والا بے چارہ اپنے آپ کو اس قسم کے لوگوں میں شامل پاتا ہے جو مثلاً جانوروں کے معاشقے کا تماشا کرنے کے لیے سڑک کے کنارے اکڑوں بیٹھ جاتے ہیں۔'' (۲۷)

اس کے مقابلے میں ممتاز مفتی نے ان عام لوگوں کی بات کی ہے جو زندگی کے وسیع و عریض میدان میں چاروں طرف پھیلے ہوئے ہیں۔ وہ محبت بھی کرتے ہیں اور نفرت بھی۔ ان کی محبت میں آہیں بھی ہیں اور سسکاریاں بھی جیسا کہ محبت کے مشاہدے میں عام ہوتا ہے۔ ان کے اندر جنسی جذبہ اسی انداز سے پروان چڑھتا ہے جیسے دیگر شخصی عوامل۔ لیکن جب اس جذبے کا سماجی نظام سے تصادم ہوتا ہے یا معاشرتی رسوم ورواج کے باعث قابلِ قبول طریقوں سے اس کی تسکین کی راہ مسدود ہو جاتی ہے تو انسانوں پر کیا گزرتی ہے، وہ کرب کی کس کس منزل سے گزرتے ہیں۔ ان کی بظاہر ہموار نظر آنے والی زندگی میں درحقیقت کیسے کیسے نشیب وفراز اور گہری کھائیاں اور گھاٹیاں ہیں، ممتاز مفتی نے اپنے افسانوں کے لیے ایک نسبتاً نازک تر راستے کا انتخاب کیا ہے۔ ان کے ہاں جنس محض ایک جسمانی احتیاج کی صورت اختیار نہیں کرتی بلکہ ایک برتر سطح پر

انسان کی مجموعی شخصیت کا اشاریہ قرار پاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ اپنے پہلے دور کے افسانوں میں ان کے ہاں جسم سے روح تک کی پرواز کا عمل نمایاں نہیں مگر اس ارتفاع کے ابتدائی آثار ضرور نظر آتے ہیں۔ اس دور میں بھی ممتاز مفتی نے جنسی جذبے کو جسم سے نہیں ذہن سے وابستہ قرار دیا ہے۔ ان کے زیادہ تر کردار اسی لیے الجھن کا شکار نظر آتے ہیں کیونکہ وہ جنسی جذبے کی رنگ بدل بدل کر رونما ہونے والی فطرت سے خائف ہیں۔ یہ ایک طرح سے خود آگہی کا سفر ہے۔

اس دور کا دوسرا بڑا افسانہ نگار منٹو ہے۔ ممتاز مفتی کی طرح سعادت حسن منٹو کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آتش پارے'' بھی ۱۹۳۶ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوا۔ شروع شروع میں ان کے موضوعات پر انگریز سامراج کے مظالم، غلامی سے نفرت اور جلیانوالہ باغ کے حادثے کے اثرات دکھائی دیتے ہیں پھر معاشرتی، اخلاقی، تمدنی اور سماجی مسائل کو اپنا موضوع بناتے ہیں اور آخر کار نفسیاتی اور جنسی موضوعات ان کے فن کی پہچان قرار پاتے ہیں۔ (۲۸) وہ معاشرتی جبر، سیاسی، سماجی، جسمانی اور جذباتی استحصال، جنسی گمراہی اور نفسیاتی پیچیدگیوں سے ہوتے ہوئے بالآخر بازار میں بیٹھنے والی پیشہ ور عورت کی زندگی کے ترجمان اور وکیل کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کی بسیار نویسی اور معاشی ضروریات کے لیے افسانے کا استعمال بعض اوقات ان کی ادبی حیثیت کو بری طرح مجروح کرتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے عورت اور خاص طور پر طوائف کی زندگی کو ایک چلتے ہوئے موضوع کے طور پر برتا ہے۔ بقول وارث علوی:

> ''منٹو کے کسی افسانے سے پتہ نہیں چلتا کہ اس کے وجودی اور روحانی اور نفسیاتی مسائل بھی تھے۔ اس کے یہاں جدید دور کی روحانی بے سروسامانی یا زندگی کے بے معنی ہونے کا احساس کہیں نظر نہیں آتا۔ اس کا سروکار زندگی اور انسان کے ارضی مسائل سے ہے۔'' (۲۹)

منٹو کے ہاں زندگی کی کریہہ صورتیں ہیں۔ بھٹکی ہوئی زندگی، صراط مستقیم سے منحرف زندگی، نظام سے باغی زندگی، گندی موریوں اور غلیظ نالیوں میں رینگتی ہوئی زندگی، کھولیوں کے تاریک گوشوں اور غلاظت کے ڈھیروں میں پلتی ہوئی زندگی...... اور یا پھر وہ تاریک منظر جو بظاہر شائستہ، دھلی ہوئی، کلف زدہ اور مہذب نظر آنے والی طرز زندگی کے پس منظر میں چھپے ہوئے

ہیں۔ کالج کے لڑکے لڑکیاں، دفتروں کے کلرک بابو، فلمی دنیا کے رومانی ہیرو، ایکسٹرا لڑکیاں، مکار دلال، پختہ اور بے حس نائکائیں، غریب بدن فروش عورتیں، منافق عزت دار، تعلیم یافتہ نوجوان، دہی فروش عشق پیشہ پہلوان، محبوب صفت، ذہنی نابالغ حسین لڑکے...... منٹو کے افسانوں میں کرداروں کی ایک گنجان آباد بستی بسی ہوئی ہے۔ منٹو کا مشاہدہ وسیع ہے۔ نظر گہری ہے۔ بیان میں قوت ہے۔ اس کے افسانے کی رفتار بہت تیز ہوتی ہے۔ واقعات ایک تیز برقی رو کی طرح اس کے خیالات کو روشن کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس کے افسانوں کے موضوعات اور کرداروں میں بہت تنوع ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس نے اکثر مختلف کرداروں کے ایک جیسے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ جنس اور عورت اس کے بنیادی موضوعات ہیں۔ مگر جنس اس کے ہاں ایک تعمیری، مثبت اور تخلیقی قوت کی صورت میں کم اور ایک حیوانی جبلی تقاضے کی صورت میں زیادہ نمودار ہوتی ہے۔ اس نے زیادہ تر وہی کردار منتخب کیے ہیں جن کے ہاں جنسی تسکین ایک قابل خرید و فروخت شے کا درجہ رکھتی ہے۔ وہ اس کے دام چکاتے ہیں، بھاؤ طے کرتے ہیں، بیچتے اور خریدتے ہیں، محبت کے اظہار کا ان کے ہاں ایک ہی بہترین اور فطری طریقہ ہے اور وہ ہے جنسی وصال۔ وہ معاشرتی تقاضوں اور دیگر نفسیاتی پیچیدگیوں میں نہیں الجھتے۔ منٹو نے ان انسانوں کی نفسیات سمجھنے کی کوشش نہیں کی جو سماجی اقدار اور معاشرتی نظام کو برقرار رکھنے کی خاطر جسم کی پکار کو نظر انداز کرتے ہیں یا کم از کم ایسا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش میں انھیں ذہنی اور نفسیاتی سطح پر کس طرح کی دشواریوں اور پیچیدگیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اس جبلی تقاضے کو بزور دبانے کے عواقب و نتائج کیا ہوتے ہیں، اس کے سماجی رویوں پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ یہ سب باتیں جاننے کے لیے ہمیں ممتاز مفتی سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔ تاہم یہ بات منٹو کے فن کو کسی طرح بھی کمتر ثابت نہیں کرتی اس لیے کہ کسی بھی فنکار سے یہ توقع رکھنا عبث ہے کہ وہ زندگی کے ہر پہلو کا دقیق جائزہ لے اور اس کا اظہار کرے۔ البتہ اگر کسی ادیب یا فنکار کی تخلیقی قوت زندگی کے متنوع مظاہر کا احاطہ کرنے پر قادر ہو تو یقینی طور پر وہ ایک بڑا فنکار کہلائے گا۔ یہاں صرف یہ کہنا مقصود ہے کہ اس اعتبار سے مفتی نے انسانی نفسیات کے زیادہ پیچیدہ راستوں کا کھوج لگانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے کردار سادہ اور اکہرے نہیں۔ جنسی جذبہ جب خارجی دباؤ کے باعث دب

جاتا ہے، چھپ جاتا ہے، رنگ بدل لیتا ہے، تو انسانی شخصیت پر کیسے کیسے عجیب و غریب اثرات مرتب کرتا ہے، یہ ممتاز مفتی کے ابتدائی دور کے افسانوں کا مقبول ترین موضوع ہے۔

یہ بات اپنی جگہ پر حیرت انگیز ہے کہ اس ضمن میں ممتاز مفتی کے فن کو نقاد حضرات کی وہ توجہ حاصل نہیں ہو سکی جس کے وہ حقدار تھے۔ یہاں تک کہ اکثر اُردو افسانے کی تاریخ مرتب کرنے والے انھیں یا تو سرے سے نظر انداز کر جاتے ہیں یا پھر ایک دو جملوں میں ان کا تذکرہ کر کے گزر جاتے ہیں۔ یہ جملے بھی عموماً سطحی مطالعہ اور جانبدارانہ نقطۂ نظر کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً دیویندر اسر لکھتے ہیں:

> ''ممتاز مفتی اور عزیز احمد نے تحلیل نفسی، خواب اور شعور کے بہاؤ، آزاد تلازمۂ خیال اور لاشعوری محرکات کو اپنے افسانوں میں بہ کمال خوبی پیش کیا۔ ممتاز مفتی نے جنس کے لاشعوری اور ذہنی پہلو پر زیادہ زور دیا۔ انھوں نے اپنے کرداروں کا مطالعہ نفسیاتی اور علمی نقطۂ نظر سے کیا جس کے باعث ان کے شروع کے افسانوں میں کوائف مرض زیادہ اور تخلیقی اشاریت کم نظر آتی ہے اور ان کے کردار یک رُخے ہو جاتے ہیں۔'' (۳۰)

ظاہر ہے کہ یہ رائے محض ایک دو افسانے پڑھ کر قائم کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی رائے بھی قابل غور ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''مفتی صاحب کی بدقسمتی یہ تھی کہ وہ ایسے دور میں پیدا ہوئے، جو ترقی پسند تحریک کے جذباتی ابال کا دور تھا۔ اس لیے وہ افسانہ نگاروں کی صف اوّل سے ذرا پیچھے شمار کیے گئے۔ کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت، غلام عباس، بلاشبہ اُردو افسانے کے نہایت اہم نام ہیں مگر ان کی شہرت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ ممتاز مفتی سے زیادہ زود فہم ہیں کہ ان کے افسانوں میں بیان کردہ مسائل کا ادراک آسان ہے۔ تاہم یہ بات ہماری تنقید پر کوئی اچھا تبصرہ نہیں، کہ اس نے مفتی کے افسانوں کو بھی ایک بندھے ٹکے سانچے میں رکھ کر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اسی وجہ سے یہ کوشش کامیاب نہیں رہی۔'' (۳۱)

ممتاز مفتی کے پہلے دور کے افسانوی ادب کا مجموعی جائزہ لینے سے ایک اور بات نمایاں ہوتی ہے۔ جنس کو ممتاز مفتی کے ہاں کلیدی اور اساسی نوعیت کا نکتہ تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن ان کے پہلے دور کی کل اٹھتر کہانیوں میں سے صرف چودہ کہانیاں براہ راست جنسی جذبے سے متعلق ہیں۔ ان میں اندھا، سیانی، چپ، نیلی، احسان علی، شائستہ، گہرائیاں، بدماش، جب اور اب، زندگی، کالے سلیپر، جوار بھاٹا، سوپور کی کھڑکی اور موقع شامل ہیں۔ جب کہ چھتیس کہانیوں کا موضوع انسانی نفسیات کے مختلف مظاہر اور ان کا انسانی زندگی میں کردار ہے۔ اگرچہ ان نفسیاتی الجھنوں میں سے بیشتر کا تعلق کسی نہ کسی طور انسان کی جنسی خواہشات سے ہے مگر یہ جنسی جذبے کے ذہنی پہلوؤں سے متعلق ہیں۔ باقی کی اٹھائیس کہانیوں کے موضوعات متنوع معاشرتی اور سماجی مسائل سے متعلق ہیں۔ وہ زندگی میں جنس کی اہمیت کو تسلیم کرتے اور پوری انسانی کارکردگی کا دارو مدار اسی پر تصور کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ ایک ایسی فطری جبلت ہے جس کی تسکین انسان کی جسمانی اور ذہنی صحت اور نشوونما کے لیے اشد ضروری ہے۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے یہ دوسری جبلتوں کی طرح سادہ اور آسان نہیں ہے بلکہ ایک پیچیدہ اور دشوار تقاضا ہے۔ عصمت اور منٹو کے برعکس ممتاز مفتی کے خیال میں جنسی تسکین کا تعلق محض جسمانی ملاپ سے نہیں بلکہ یہ ایک برتر سطح پر ذہنی آسودگی اور جمعیت خاطر سے وابستہ ہے اور جب تک فریقین میں ذہنی ہم آہنگی نہ ہو، جسمانی مطابقت اور آسودگی کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ ممتاز مفتی کے ہاں بھی زیادہ تر اسی عدم تسکین اور ناآسودگی کی مختلف صورتوں کا اظہار ہے۔ اگرچہ ان کے چند ایک کردار ایسے بھی ہیں جن کے لیے جنس ایک بدنی تقاضے کے سوا کچھ نہیں اور وہ اس کے اظہار کے لیے کسی ظاہری لبادے یا مصنوعی پیکر کی جستجو کرنے کی زحمت نہیں کرتے بلکہ براہ راست اسے اپنا مقصود تصور کرتے ہیں۔ ''جوار بھاٹا'' کی مرجانہ اور ''بدماش'' کی دل آرا اس کی خاص مثالیں ہیں جو اپنے معاشرے کی اخلاقی حدود و قیود سے آگاہ ہونے اور ان کا پاس رکھنے کی خواہش کے باوجود جسم کے طوفانی مطالبات کے سامنے ضبط و اعتدال کا بند باندھنے سے قاصر ہیں۔ ایسے کرداروں کی فطری اٹھان میں جو ٹیڑھ ہے، وہ ان کی زندگی کے مختلف مظاہر میں نمودار ہوتی ہے اور انھیں کرب و اذیت میں مبتلا رکھتی ہے۔ لیکن ان کے زیادہ تر کردار ایسے ہیں جو جسمانی وصال کے باوجود اپنے اندر ایک خلا

محسوس کرتے ہیں اور کسی انجانی محرومی کے احساس سے چور چور ہیں۔ ان میں سے بیشتر کو تو معلوم بھی نہیں ہوتا کہ ان کے جذباتی اضطراب اور بے چینی کا سبب کیا ہے۔ افسانہ نگار کی زبانی بیان کردہ حالات وواقعات سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی گھریلو، ازدواجی یا جذباتی زندگی فریق ثانی سے ذہنی ہم آہنگی کے فقدان کا شکار ہے۔ محبت میں فریقین کا مختلف مداروں میں سفر کرنا، جسمانی اتصال کو بھرپور مسرت اور تسکین کا سبب نہیں بننے دیتا۔ اور وہ سب کچھ ہوتے ہوئے بھی چپکے چپکے آہیں بھرنے اور خلاؤں میں گھورنے کے عادی ہو جاتے ہیں۔ شاید کچھ لوگ یہ کہیں کہ ممتاز مفتی کے یہ کردار خود کو دھوکہ دیتے ہیں۔ انسانی جبلت کا تقاضا محض جسمانی ملاپ ہے اس کے سوا کچھ اور نہیں اور محبت، ذہنی تسکین، اور جمالیاتی حظ اندوزی جیسے الفاظ محض اس بنیادی جبلت کی برہنہ سچائی کو پردہ پوش کرنے کے لیے غلاف کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔

اس بات کی سچائی یا عدم سچائی سے قطع نظر حقیقت یہ ہے کہ صدیوں قبل انسانی معاشروں نے معاشرتی نظام کو قائم دائم رکھنے کے لیے بنیادی جبلتوں کی تسکین کو کچھ قواعد وضوابط کا پابند کر دیا تھا۔ ضمنی تفصیلات میں اختلاف سہی لیکن انسانوں کے درمیان حیوانی سطح پر جنسی ملاپ کا سلسلہ مدتوں پہلے اجتماعی گروہ بندیوں کے لیے ناقابل قبول قرار دے دیا گیا تھا۔ مغرب میں رونما ہونے والی جنسی آزادی کی تحریک کے باوجود وہاں ابھی تک شادی کے ادارے کو عزت واحترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور میاں بیوی قانونی طور پر ایک دوسرے کے جملہ حقوق کے مالک اور امانت دار تصور کیے جاتے ہیں۔ جوں جوں وقت گزرتا جا رہا ہے وہاں بھی یہ احساس ترقی کرتا جا رہا ہے کہ بے محابا جنسی آزادی معاشرتی نظام میں بگاڑ کا باعث بنتی ہے۔ سماجی بندھن اور روابط معاشرے کو مضبوط اور توانا بناتے ہیں۔ برصغیر کی معاشرت میں تو خاص طور پر خاندان کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور فرد کو ثانوی۔ چنانچہ افراد کے جذبات وخیالات کو بعض اوقات خاندانی روابط پر قربان کرنا پڑتا ہے۔ ممتاز مفتی کے ہاں اس نظام سے بغاوت کا جذبہ پیدا نہیں ہوتا۔ وہ اس کے چند منفی پہلوؤں کی اصلاح چاہتے ہیں۔ مثلاً افسانہ ''موقع'' میں ماں کا جہیز اور رسومات کی خاطر لڑکیوں کی بروقت شادی نہ کرنا جس المیے کو جنم دیتا ہے وہ جھوٹی اقدار اور رسوم ورواج کا شاخسانہ ہے۔ ممتاز مفتی ہر انسان کے لیے کھلم کھلا جنسی تسکین سے ہمکنار ہونے کا حق نہیں مانگتے، بلکہ ان

لوگوں کی مجبوریوں اور بیچارگیوں کا ہمدردانہ تذکرہ کرتے ہیں جو جنسی عدم تسکین کے باعث معاشرتی کردار میں غیر معمولی رویوں کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کے لہجے میں طنز ہے نہ تضحیک، وہ ان کا مذاق نہیں اڑاتے، انھیں درست اور برحق ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرتے، وہ صرف ان کے اندر اٹھنے والے جوار بھاٹا دکھاتے ہیں۔ ان کے زخموں سے پردہ اٹھا کر ان کی گہرائی کی طرف اشارہ کرتے ہیں، ان کی ڈوبتی ہوئی نبضوں پر ہاتھ رکھتے ہیں، اور انھیں یہ احساس دلاتے ہیں کہ وہ ان کے درد اور مجبوریوں کو سمجھتے ہیں۔ یوں ممتاز مفتی کے ہاں انسانیت کا احترام اور اس کی عظمت زیادہ روشن اور تابناک انداز میں اجاگر ہوتی ہے۔ وہ منٹو کی طرح ایک غیر جانبدار تماشائی کی صورت اختیار نہیں کرتے اور نہ عصمت کی طرح اپنے کرداروں کو تلخ طنزیہ جملوں کی سان پر رکھ لیتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ اپنے افسانوں کے کرداروں کی زندگی میں ڈوب جاتے ہیں اور ہمدردی اور دلگدازی کے اس مقام تک جا پہنچتے ہیں جہاں انھیں ہر انسان کے اندر کا دکھ درد خود اپنا دکھ محسوس ہوتا ہے۔

ہم عصر فن کاروں میں مفتی کی انسان دوستی کا موازنہ راجندر سنگھ بیدی سے کیا جا سکتا ہے۔ بیدی کے ہاں بھی انسانیت کی مثبت اور اعلیٰ قدروں پر ایمان کا اظہار ہوتا ہے۔ ان کے کرداروں میں وہ روحانی لطافت اور گہرائی ہے جو محض جسم کی طلب اور آرزو سے ماورا ہوتی ہے۔ آل احمد سرور نے بیدی کی حقیقت نگاری کو نفسیاتی حقیقت نگاری قرار دیا ہے (۳۲) ان کے خیال میں بیدی کے ہاں فرد کی نفسیات کے ساتھ ساتھ سماجی معنویت کا احساس بھی ہے۔ ان کے کردار فرشتے یا شیطان نہیں انسان ہیں جن کے ہاں کمزوریاں بھی ہیں اور طاقت کا احساس بھی ہے، جو جسم رکھتے ہیں اور اس کے آزار سے واقف ہیں اور جو جسم سے روح کے راگ کو سننے کے قابل ہیں، سرد روحانیت کا شکار نہیں۔ (۳۳)

''بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ ساتھ لاتے ہیں......ان

کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی ہوتے ہیں جن کا ایک رُخ واقعاتی اور دوسرا
آفاقی وازلی ہوتا ہے۔'' (۳۴)

ممتاز مفتی بھی اپنے کرداروں کی روح میں جھانکنے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کے مسائل
کا گہرائی سے مطالعہ کرتے ہیں۔ مثلاً جنس کے حوالے سے انھوں نے اس بات پر بطورِ خاص زور
دیا ہے کہ مختلف افراد میں جنسی خواہشات کی سطح اور شدت ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے۔ پھر
یہ بھی ہے کہ ہر شخص اپنی جذباتی اٹھان اور نفسیاتی کوائف کے مطابق جنسی تسکین کو چند مخصوص عوامل
سے منسلک کر لیتا ہے اور انھی سے لطف و آسودگی حاصل کرتا ہے۔ خود اپنے بارے میں ان کا کہنا
ہے کہ ان کی سب سے بڑی خواہش یہ تھی کہ وہ محبوبہ کے پیروں سے کھیلتے رہیں یا اس کا ہاتھ پکڑ کر
بیٹھے رہیں۔ اسی طرح وہ عورت کے جسم کی خوشبو سے شدت سے متاثر ہوتے تھے۔ (۳۵) وہ اس
بات کے آخر دم تک قائل رہے کہ مردوں میں نسائی خصوصیات اور عورتوں میں مردانہ اوصاف
پائے جاتے ہیں۔ نیز یہ کہ جنسی خواہشات کو نظر انداز کرنے یا انفرادی نفسی تقاضوں کی عدم تعمیل کی
صورت میں فرد کے سماجی رویے گہرے طور پر متاثر ہوتے ہیں اور ان کا یہ اندرونی خلفشار اور
انتشار مختلف اور انوکھے طریقوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ جو ان کے سماجی تعلقات اور رشتوں کی تفہیم کو
شدت سے متاثر کرتا ہے۔ لہٰذا انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعے اس بات پر زور دیا ہے کہ فرد
کے نجی اوصاف و خصائل کی بھرپور نشوونما صرف اسی وقت ہو سکتی ہے جب جنس اور اس کے
متعلقات کا مکمل علم حاصل کیا جائے اور جنسی توانائی کو سماجی ترقی کے لیے بروئے کار لانے کے
مقصد کے پیشِ نظر اس کی اہمیت کو تسلیم کیا جائے اور اس کے ہر پہلو کی کماحقہٗ تفہیم کی جائے۔ اس
اعتبار سے دیکھا جائے تو ممتاز مفتی کے ہاں جنس کا بیان ایک واضح اور دوٹوک مقصد کے تابع نظر
آتا ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی ہے۔

عورت ممتاز مفتی کا پسندیدہ موضوع ہے اور بقول ڈاکٹر اشفاق حسین، عورت ان کی
دوسری بڑی کمزوری ہے۔ (۳۶) ڈاکٹر وزیر آغا تو اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ کہتے ہیں کہ
ممتاز مفتی وہ پہلا مرد قلم کار ہے جس نے عورت بن کر افسانے لکھے ہیں۔ (۳۷) انعام الحق عباسی
کے خیال میں ممتاز مفتی کے کم و بیش تمام افسانوں میں عورت کسی نہ کسی روپ میں کارفرما نظر آتی

ہے۔ لیکن ان کے افسانے اس لحاظ سے منفرد نظر آتے ہیں کہ انھوں نے عورت کے لاشعور میں
چھپے ہوئے ان محرکات کو اجاگر کیا ہے جن کی طرف دوسرے افسانہ نگاروں کی نظر نہیں گئی۔
لاشعوری محرکات، جذباتی کشمکش، لذت گیر الجھاوے اور نوجوان جذبے اور ان سے پیدا شدہ
الجھنیں ممتاز مفتی کے پسندیدہ موضوع ہیں۔ (۳۸)

یہ بات کچھ غلط نہیں کہ انھوں نے عورت کے لاشعور میں چھپے محرکات، جذباتی کشمکش اور اس
کی باطنی دنیا کی تصویر کھینچنے میں بڑی مہارت دکھائی ہے لیکن اس ابتدائی دور میں ان کے پیشِ نظر
عورت کی ایک مخصوص قسم ہے جس کی تمام تر کشش یا خوبی اس کے نسائی جذبات ہیں۔ یہی نسائیت
اس کی زندگی کا محور ہے جس کی مدد سے وہ صنفِ مخالف کو اپنی جانب مائل کرتی نظر آتی ہے۔
ممتاز مفتی کے ہاں عورت کا کردار دو قسم کی خواتین سے متعلق ہے۔ ان میں سے ایک قسم تو وہ ہے جو
''آپا''، ''باجی''، ''نیلی''، ''جھکی جھکی آنکھیں''، ''سمیع اور اسارہ'' وغیرہ جیسے افسانوں میں نظر آتی
ہے۔ یہ زندگی کی آگ دل کی گہرائیوں میں دبائے چپ چاپ سلگتے رہنے اور مدھم لو میں جینے کی
قائل ہے۔ یہ وہ روایتی عورت ہے جو مشرقی علاقوں کی پہچان سمجھی جاتی رہی ہے۔ جو اپنے خارج
میں نہیں بھیتر میں زندہ رہتی ہے۔ اس کی ہر حرکت میں قیام ہے، وہ جذبات کو بھڑکانے کی بجائے
ان میں سکون اور شانتی پیدا کرنے کی اہل ہے۔ اس کے ہاں تیزی، تندی اور روانی نہیں بلکہ
خاموشی، گہرائی اور ٹھہراؤ ہے۔ صبر و ضبط اور اعتدال پسندی ہے۔ محبوبیت کے ناز کی بجائے ممتا کا
نیاز ہے۔ وہ کچھ طلب کیے بغیر دینا جانتی ہے۔ یہ عورت ممتاز مفتی کی آئیڈیل عورت کی بہت سی
خوبیاں رکھتی ہے۔ مگر ان کی حقیقی آئیڈیل عورت کی طرح اس میں بے وفائی کی دھونس اور
ہرجائیت کی جھلک نہیں۔ یہ خوبیاں ایک دوسری قسم کی عورت میں پائی جاتی ہیں۔ یہ دوسری قسم کی
عورت ممتاز مفتی کے افسانوں پر چھائی ہوئی ہے۔ وہ تضادات سے بھرپور شخصیت کی مالک ہے۔
چاند کی طرح آدھا چہرہ دکھانے، اور آدھا چھپائے رکھنے پر قادر ہے۔ اس کے بارے میں کسی قسم
کی رائے قائم کرنا اور اس کے طرزِ عمل کی پیش بینی بالکل ناممکن ہے۔ کیونکہ اس کی ظاہری بے
نیازی محض ایک پردہ ہے۔ ایک ایسا نقاب، جس کے پیچھے وہ اپنی شدتِ شوق کو چھپائے رکھتی
ہے۔ اسکی شرم و حیا، اس کی جرأت و بیباکی، اس کی شوخی و ادا، ان سب حرکات کا مقصد محض مرد کو

لبھانے اور اپنی طرف متوجہ کرنے کے، کچھ اور نہیں۔ وہ کبھی پاس بیٹھ کر اجنبیت اور بیگانگی کا تاثر دیتی ہے اور کبھی دور جا کر قرب کا احساس دلاتی ہے۔ اس کی سرد آہیں اور شوخ نگاہیں، سب کا مرکز و مقصد صرف ایک ہے۔ مرد کی توجہ۔ ضروری نہیں کہ وہ جسمانی تعلق کی خواہش مند ہو مگر وہ مرد کی توجہ بھری نظر کے لیے ہر وقت بیتاب اور بے قرار رہتی ہے۔ اسے نگاہوں پر چڑھنے کا شوق ہے اس لیے وہ کبھی نیم وا کھڑکی سے، کبھی چق کی تیلیوں کی درزوں سے اور کبھی کوٹھے کی منڈیروں سے اپنی نمائش کرتی نظر آتی ہے۔ وہ جھکی جھکی آنکھوں سے سب دیکھ لیتی ہے اور چند بے نام اداؤں اور ہاتھوں اور ہونٹوں کی مبہم سی جنبش سے واضح پیغامات نشر کرتی ہے۔ ''چپ'' کی جیناں، ''شائستہ'' کی شائستہ، ''سیانی'' کی ساحرہ، ''میاں کی مرضی'' کی سعیدہ، ''عطیہ'' کی عطیہ اور ''گہرائیاں'' کی شہزادہ اس کی چند مثالیں ہیں۔ عورت کا یہ تصور ممتاز مفتی کے اندرونی تضاد کا اظہار کرتا ہے۔

عورت کی اس تصویر کشی کے پیچھے ممتاز مفتی کے بچپن سے لے کر جوانی تک کے تمام تجربات و مشاہدات کارفرما ہیں۔ ابتدائی دور میں ان کے ہاں عورت کی ذہانت، اس کے مثبت اور عملی طرزِ فکر اور سنجیدہ خیالات و نظریات کی کوئی جھلک نظر نہیں آتی۔ حتیٰ کہ جذباتی اعتبار سے بھی وہ مخصوص ساخت کی مالک ہے جس کے نزدیک مردانگی کا جوہر یہ ہے کہ مرد جھپٹنے اور زبردستی کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ خاموشی اور وقار سے طلب کرنے والے مرد اس کی نظر سے گر جاتے ہیں اور زبردستی اٹھا کر لے جانے والے اس کے ہیرو بن جاتے ہیں۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ عورت کو ایک معمہ اور چیستاں بھی خیال کرتے رہے۔ خصوصاً نسائی دورخی ممتاز مفتی کا خاص موضوع رہا ہے۔ اس اعتبار سے وہ بھی عصمت چغتائی کی طرح اپنے نجی تجربات سے بالاتر ہو کر زندگی کے مختلف اور متنوع، رنگا رنگ پہلوؤں کا نظارہ کرنے کے قاصر رہے ہیں اور اس حوالے سے ان کے تمام تر تخلیقی تجربے ان کے ذاتی مشاہدات اور تجربات کی بازگشت معلوم ہوتے ہیں۔

ابتدائی دور میں ممتاز مفتی کا تیسرا اہم موضوع انسانی رویوں کی بوالعجبی اور حیرت زا کیفیت ہے۔ وہ انسانی رویوں کے تضادات کو دیکھ کر جس ذہنی کیفیت کا شکار ہوئے اس نے ان کے فکری ارتقا میں نمایاں کردار ادا کیا۔ قول و فعل کا تضاد، خیر و شر کی باہمی آویزش، حقیقت اور فسانے کا تال

میل، سچ اور جھوٹ کی ناقابلِ تفریق حدود، زندگی کے بارے میں ان حقائق سے واقفیت نے ان کے حساس دل کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ نیک و بد اور خیر و شر کے مروّجہ تصورات کے برعکس زندگی ان دونوں انتہاؤں کے درمیان کہیں ڈولتی رہتی ہے اور انسانی اعمال و افعال کو آسانی ان دونوں میں سے کسی ایک خانے میں فٹ کرنا ممکن نہیں۔ معاشرتی اقدار و روایات کا تعلق محض ظاہری عمل اور بناوٹی برتاؤ سے ہے جو معاشرے میں منافقت اور دوغلے پن کے فروغ کا باعث بنتا ہے۔ سماجی طور پر مقبولیت حاصل کرنے کی خواہش، حقیقی خیر اور سچائی سے دوری پیدا کرتی ہے اور زندگی کے بارے میں درست اور گہرا وژن پیدا کرنے کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ بطونِ ذات کی سچائی تک پہنچنے کے لیے جس وسعتِ نظر اور فراخیِ قلب و ذہن کی ضرورت ہے وہ مروّجہ معاشرے میں ناپید ہے۔ رسمی اخلاق اور مصنوعی اقدار کے کڑے اصول و ضوابط زندگی کی حقیقی مسرت کا گلا گھونٹ دیتے ہیں اور انسانیت کے فطری اور قدرتی طریقے سے پھلنے پھولنے کے امکانات مسدود ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ احساسات تھے جنھوں نے ممتاز مفتی کے دل و دماغ پر گہرے اور دیرپا نقوش قائم کیے اور انھوں نے اپنے افسانوں میں انسانی رویے اور اعمال و افعال کے دورُخے پن کو نہایت دلچسپی اور مہارت سے پیش کیا ہے۔ ان کی کہانیاں سماج کو آئینہ دکھاتی اور اس کے کریہہ المنظر حقائق کو طشت از بام کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ وہ انسانی فطرت کے باریک اور دقیق راز کھول کر بیان کرنے میں بہت دلچسپی لیتے ہیں اور ظاہر و باطن کے امتیازات کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں۔

اس اعتبار سے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اپنی تخلیقی زندگی کے اولین دور میں ممتاز مفتی کی توجہ اور فکری کاوشوں کا مرکزی نکتہ محض جنس نہیں بلکہ انسانی نفسیات ہے۔ جنس انسان کے ایک طاقتور نفسیاتی محرک کے طور پر ضرور سامنے آتی ہے اور چونکہ معاشرے میں ایک ممنوع سرگرمی کی حیثیت رکھتی ہے اس لیے اپنی قوت کا براہِ راست اظہار کرنے کی بجائے، ڈھکے چھپے انداز میں، بھیس بدل بدل کر ظاہر ہوتی ہے۔ اور اسی سبب سے زیادہ پیچیدگیوں کا باعث بھی بنتی ہے لیکن ممتاز مفتی کے پیشِ نظر جنسی آزادی یا بے حجابی جیسے جدید طریقوں کی مدد سے اس مسئلہ کو حل نہیں کیا جا سکتا۔ اگرچہ اس دور تک ان کا ذہن اس معاملے میں واضح نہیں تھا کہ جنسی گھٹن اور دباؤ کے اس ماحول کو کس طرح ایک صحت مند اور مثبت، تعمیری جذبے میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ بہرحال ان کی تحریروں سے

معلوم ہوتا ہے کہ وہ بے محابا جنسی آزادی کو معاشرے کی منزل مقصود قرار نہیں دیتے تھے۔ ان کے سامنے ایک ہی سوال تھا اور وہ تھا فرد کے باطنی اور جذباتی کرب سے نجات کا حصول۔ اس مقصد کے لیے وہ ضروری خیال کرتے تھے کہ فرد اپنی تمام نفسیاتی اور جذباتی الجھنوں سے اچھی طرح واقف ہو اور ان کے اسباب و محرکات کا پورا پورا علم رکھتا ہو۔ اور یہی ان کی تخلیقی زندگی کے پہلے دور کی غرض و غایت بھی ہے۔ بنیادی طور پر وہ روایت کے احیا کے خواہش مند تھے۔ ان کے فکری نظام کی بنیاد اسی خواہش پر استوار ہوتی ہے۔ مگر روایت کا ایک ایسا خاکہ ان کی نظر میں تھا جو معاشرے میں مروّجہ روایتی نظام سے بہت مختلف تھا۔ ان کی تخلیقی زندگی کے پہلے دور میں ان کے مجوزہ نظام کے خدوخال واضح صورت میں سامنے نہیں آتے۔ تاہم اس کے نقوش کی ابتدائی صورت گری ضرور دکھائی دیتی ہے۔

اس اعتبار سے ممتاز مفتی کی فکر میں ایک ارتقائی تسلسل موجود ہے۔ پہلے دور میں ان کی توجہ نفسیاتی حوالے سے انسان کی باطنی قوتوں کی دریافت اور ان کی تہذیب پر مرکوز رہی ہے اور دوسرے دور میں وہ روح کی پرواز کے تمنائی نظر آتے ہیں۔ مگر یہاں بھی ان کے پیش نظر مجرد روحانی طاقتوں کا حصول اور انفرادی زندگی کی نجات کا مقصد نہیں بلکہ اجتماعی طور پر انسانیت کے ہمہ جہتی ارتقا کے راستے پر گامزن ہو کر مصائب حیات سے چھٹکارا حاصل کرنے کے عظیم تر مقصد سے وابستہ نظر آتے ہیں۔ اب ان کی کہانیوں کا مرکزی کردار فرد نہیں معاشرہ ہے۔ رُخ بدلتا ہوا معاشرہ، موڑ مڑتا ہوا معاشرہ، تبدیل ہوتا ہوا معاشرہ۔ یوں معلوم ہوتا کہ ان کی توجہ فرد کے باطن کی گہرائیوں، نفس لاشعور کی تاریکیوں اور نفسیات کی پیچیدگیوں سے نکل کر، اجتماع کے تہذیبی رویوں اور قدروں پر مرکوز ہو چکی ہے۔ کچھ کہانیاں ہندی دیومالائی علامتوں اور اساطیری حوالوں سے مزیّن ہیں مگر یہ علامتیں اور حوالے صرف زبان اور اُسلوب بیان کی حد تک محدود ہیں۔ غالباً افسانوں میں انوکھا پن اور ندرت پیدا کرنے کے لیے اس انداز نگارش کا انتخاب کیا گیا ہے۔ فکری اور موضوعی اعتبار سے وہ اس روایت یا طرز حیات کا اثبات چاہتے ہیں جس کی جڑیں اسلامی تہذیب اور سماجی قواعد و ضوابط کے اسلامی تشخص میں پیوست ہیں۔ شاید قاری کی توجہ اس بات سے ہٹانے کے لیے انھوں نے ہندی دیومالائی اُسلوب اختیار کر لیا ہے تاکہ جدیدیت کا متوالا

قاری اسلام کا نام پڑھ کر بدک نہ جائے۔

غیر مطبوعہ افسانوں کے علاوہ ممتاز مفتی نے دوسرے دور میں کل تیرہ افسانے لکھے جو ان کے مجموعوں میں شامل ہیں۔ ان افسانوں کے غالب موضوعات تہذیبی آویزش، اقدار کی پامالی، اور جدید اور قدیم کے تصادم اور ٹکراؤ کی عکاسی کرتے ہیں۔ فرد اور معاشرے کے باہم تعامل سے وقوع پذیر ہونے والے حادثے، ہونی اور ان ہونی کے تصادم، باطن اور ظاہر کے تضادات، اجتماعی لاشعور کے اثرات، روایت کی ٹھنڈی اور سکون آفرین روشنی کے مقابلے میں جدیدیت کی مصنوعی چکاچوند اور اس چکاچوند سے خیرہ ہونے والی نئی نسل کے ذہنی اضطراب، فکری انتشار اور بے سمتی کے مظاہرے ممتاز مفتی کی دلچسپی کا خاص موضوع ہیں۔ جنس اب بھی ممتاز مفتی کا پسندیدہ موضوع ہے اور اس موضوع پر بات کرتے ہوئے خود ان کے اپنے بقول وہ خود کو اتھارٹی محسوس کرتے ہیں۔ انھیں یوں لگتا ہے جیسے بطخ پانی میں آگئی ہو۔ لیکن اس دلچسپ اور رنگین موضوع کا رُخ بڑی عجیب سمت میں مڑ گیا ہے۔ اگرچہ پہلے بھی وہ معاشرے کی بقا اور ارتقا کے لیے جنسی آزادی کو مہلک خیال کرتے تھے اور ان کا خیال تھا کہ جنسی لذت اور مسرت کا ایک بڑا راز یہ ہے کہ اس کے حصول میں رکاوٹیں اور پابندیاں حائل ہوتی ہیں لیکن پھر بھی وہ فرد کی ذاتی مسرت کو اہمیت دیتے تھے اور اس کے جذبات کا احترام کرتے تھے لیکن دوسرے دور میں ان کا نقطۂ نظر اس معاملے میں خاصا تبدیل شدہ نظر آتا ہے۔ وہ یقین کرنے لگے ہیں کہ فرد کی ذاتی مسرت معاشرے کے نظام کو قائم رکھنے کے لیے بلا تکلف قربان کی جا سکتی ہے۔ خاص کر عورت کے اس روایتی تصور کے احیا پر اصرار کرتے ہیں جس میں وہ بحیثیت ایک فرد نہیں پہچانی جاتی بلکہ مخصوص مادرانہ کردار کے ذریعے اپنی شناخت حاصل کرتی ہے۔ وہ عام طور پر عورتوں کے بڑے حامی اور ان کے حقوق کے علم بردار سمجھے جاتے ہیں مگر عورت کے بارے میں ان کے نظریات شدت سے روایتی اور کٹر مسلمان گھرانوں کی تہذیبی اقدار سے ماخوذ ہیں۔ اگرچہ انھیں اپنی بات بیان کرنے کا ایسا فن اور سلیقہ آتا ہے کہ پڑھنے والے کو گمان بھی نہیں گزرتا کہ اسے اس کی مرضی کے خلاف مشورہ دیا گیا ہے۔ مثلاً ممتاز مفتی نے کہیں بھی عورت کو برقعہ پوش ہو کر گھر میں بیٹھنے کی نصیحت نہیں کی، نوکری نہ کرنے اور گھر کو اپنا مرکز بنانے کی ہدایت جاری نہیں کی مگر اپنے طرز بیان کے ذریعے

بے پردگی اور مخلوط معاشرے کے ایسے گھناؤنے نتائج پیش کیے جو مرد اور عورت دونوں کے لیے قابل قبول نہیں۔ وہ سمجھتے تھے کہ انسان نصیحت سے بدک اٹھتا ہے۔ اس پر اپنا اثر طاری کرنے کے لیے دوست بن کر قریب آنا ضروری ہے، اس کے مسائل کو ہمدردی سے سننا اور سمجھنا لازم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسی نوے سال کی عمر میں بھی انھوں نے ٹین ایجرز کی کہانیاں لکھیں اور ان میں ان کے رنگ ڈھنگ، بول چال، بات چیت، نشست و برخاست سے لے کر ان کے احساسات تک کو اس طرح پیش کیا کہ حیرت ہوتی ہے۔ انھی کہانیوں میں انھوں نے نئی نسل کے المیے اور دکھ دل کھول کر بیان کیے ہیں۔ نئی نسل جو شدت، رفتار اور حرکت کی دیوانی ہے۔ اس کے ذہنی اضطراب کا ایک بڑا سبب وہ خاندانی نظام ہے جس میں عورت چراغ خانہ کا کردار ترک کر کے شمع محفل بن گئی ہے۔ جب ممی خود کھیر فرنی کی پلیٹوں کی طرح پستے بادام سے سجتی رہیں، ڈیڈی اپنے ادھیڑ عمری کے معاشقوں میں مصروف ہوں، گھر میں صرف ملازم ہوں یا وہ بچے جن کی اپنی مرضی کی عمر نہیں آئی تو ایسے ماحول میں سوائے اضطراب اور ذہنی انتشار کے اور کیا جنم لے سکتا ہے۔ جب راہی کے سامنے کوئی سمت ہو نہ منزل تو، اس کی کوئی جدوجہد بھی ذاتی مسرت اور اغراض کے دائرے سے باہر نہیں نکل سکتی۔ اسی لیے تو اعلیٰ طبقے کی دولتمند لڑکیاں کہیں ورکنگ وومن بن کر زندگی کا ذائقہ تبدیل کرنا چاہتی ہیں اور کہیں بڑی عمر کے مردوں سے شادی رچا کر اپنی محرومیوں کی تلافی کرتی نظر آتی ہیں۔

دوسرے دور میں ان کی بیشتر کہانیوں کا موضوع مغربی اقدار حیات کا مشرقی تمدن کی جگہ متمکن ہو کر رفتار حیات کو تیز سے تیز تر کر کے زندگی سے سکون، ٹھہراؤ اور قیام کا خاتمہ ہے۔ محبت کے مختلف روپ ہیں، اور وجود ہستی کے مابعد الطبیعیاتی مسائل ہیں۔ ''سمے کا بندھن'' ممتاز مفتی کی خوبصورت ترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔ یہ ''ان پورنی'' کی تکمیلی تمثیل ہے۔ مجاز سے حقیقت تک کا سفر جو فن کے سہارے مکمل ہو جاتا ہے۔ بظاہر ایک ناچنے والی کی کہانی جو جسم کا جھنجھنا نہیں بجاتی تھی، دکھ کی بھیگ میں خود بھی بھیگ جاتی اور سننے والے کو بھی بھگو دیتی۔ بیٹھک کی نائکہ خود بھی کسی لمبے ریاض کے بعد زندگی کی ساری اونچ نیچ سے آگاہ ہو جانے والے، سادھو درویش کے مصداق ہے۔ وہ اپنی سبھی نوچیوں کے رنگ ڈھنگ اور طور اطوار سے بخوبی واقف ہے۔ اس کی

بیٹھک میں نظریں نہیں چلتیں۔ دل دھڑکتے تھے۔ وہاں ملاپ کا نہیں بہ با کا رنگ تھا۔ نہ تماشا تھا نہ تماشبین۔ اس بیٹھک میں آپی نے برتاؤ کا ایسا رنگ چلا رکھا تھا کہ خالی دھن دولت کا زور نہ چلتا تھا۔ جن دنوں میں وہاں ٹھاکر کی بیٹھک لگتی، اور کوئی نہیں آ سکتا تھا۔ ٹھاکر کی آپی کے ہاں بہت قدر تھی۔ وہ بھی پیتا تو تھا مگر اس کا نشہ انوکھا تھا جیسے بوتل کا نہ ہو بھیتر کا ہو۔ بوتل محض بھیتر کے پٹ کھولنے کی چابی ہو۔ ٹھاکر کی محفل میں گاتے ہوئے یوں لگتا جیسے سمے جیون سے نکل گیا ہو۔ مگر آپی بڑی محتاط تھی۔ وہ سمے کے بھید سے واقف تھی۔ وہ جانتی تھی ناچنے گانے والے سوکھے پروں والے پنچھی ہوتے ہیں۔ جب رات بھیگ جائے تو ان کا سمے بیت جاتا ہے۔ مجبور سمے عیاشی کا سمے نہیں۔ گانا بجانا، پینا پلانا، موج اڑانا، یہ سب دھندے رات تین بجے تک چلتے ہیں۔ تین بجے کے بعد تم عیش نہیں کر سکتے، گناہ نہیں کر سکتے، قتل نہیں کر سکتے۔ سنہری بی بی اس کہانی میں سریعنی فن کی علامت ہے۔ سر جو انجانے میں بھی قبلہ راست کر لے تو من کی جوت جگا دیتا ہے اور تن کے کھوٹ سے نکال کر لے اڑتا ہے۔ مجاز سے حقیقت تک کے اس سفر کا رہنما ہے۔ ظاہر سے باطن اور وجود سے ذات کی یہ مسافت فن کی پوتر تا سے سہل ہو جاتی ہے۔ اور یہی جیون کا کارن ہے، یہی زندگی کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ مادے کی سطح سے اٹھ کر روح کی لطافت اور وسعت کو چھو لینا ہی زندگی کی معراج ہے۔

ممتاز مفتی کا آٹھواں اور آخری افسانوی مجموعہ ''کہی نہ جائے'' کے عنوان سے ۱۹۹۲ء میں فیروز سنز لاہور کے زیر اہتمام شائع ہوا۔ کتاب میں بیس کہانیاں ہیں۔ اکثر کہانیاں واقعاتی اعتبار سے سپاٹ اور ہموار ہیں۔ ان میں کہانی پن کا عنصر کم اور گفتگو کا احساس زیادہ ملتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے عمر کی اس منزل پر پہنچ کر ممتاز مفتی کے فن میں اتنی پختگی پیدا ہو گئی ہے اور اپنے قاری پر انھیں اتنا اعتماد ہے کہ اب وہ کہانی کا سہارا لیے بغیر بھی اپنی بات کہہ سکتے ہیں۔ ذاتی تجربات و احساسات کا براہ راست ذکر ہے۔ اکثر افسانوں میں وہ قاری سے براہ راست مکالمہ کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ قاری کی پوری توجہ اس مکالمہ میں جذب ہو جاتی ہے اور وہ ان سے قصہ کہانی کی فرمائش نہیں کرتا۔ اس اعتبار سے ''کہی نہ جائے'' کے افسانے واقعاتی اہمیت یا خصوص نہیں رکھتے بلکہ افسانے کے تار و پود میں بہتی ہوئی فکری رو حقیقی اہمیت کی حامل ہے۔ یہ

کتاب پیش کرتے ہوئے ان کی بصیرت نے محسوس کر لیا تھا کہ یہ ان کی آخری کتاب ہے۔ حالانکہ وہ اس کتاب کے شائع ہونے کے بعد تین سال تک تخلیقی طور پر توانا زندگی بسر کرتے رہے۔ کہانیاں بھی لکھیں مگر انھیں ایک مجموعے کی صورت میں مرتب کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ ایسا لگتا ہے جیسے اس کتاب کی اشاعت کے وقت انھوں نے فیصلہ کر لیا تھا کہ اب افسانوں کی اور کوئی کتاب مرتب نہیں ہوگی۔ البتہ ان کے شخصی خاکوں کا مجموعہ ''اوکھے اولڑے''، ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا۔ اور ان کی آخری کتاب ''تلاش'' جو قسط وار قومی ڈائجسٹ میں چھپتی رہی تھی، ان کی وفات کے بعد شائع ہوئی۔

ان افسانوں میں ممتاز مفتی اپنے گرد و پیش سے گہرے طور پر وابستہ ہونے کے باوجود، ادبی منظر نامے سے ایک دانستہ بے نیازی روا رکھتے ہیں۔ بیسویں صدی کے آخری نصف میں مغرب سے درآمد ہونے والی علامت نگاری، جدیدیت اور آخر کار پس جدیدیت جیسی تحریکوں سے الگ تھلگ رہ کر انھوں نے اپنے افسانوں کی بنیاد اسی کہانی پن پر رکھی جس کا چلن شروع سے ان کے ہاں غالب رہا۔ اگرچہ ان کے چند ایک افسانوں میں علامت نگاری کی تکنیک کا شعوری استعمال بھی ملتا ہے مگر ان کے ہاں علامت ابہام اور تجریدیت کی سرحد کو نہیں چھوتی۔ وہ زندگی کی بے معنویت، ذہنی و باطنی پیچیدگیوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ٹوٹ پھوٹ اور اقدار و روایات کی شکست و ریخت کے قائل نہیں بلکہ ایک اجتماعی سماجی و تہذیبی نظام کی بقا کو فرد کی بقا کا ذمہ دار سمجھتے ہیں۔ اس حوالے سے ان کا فن افسانہ نگاری ایک واضح سماجی و عمرانی مقصد آفرینی سے عبارت ہے اور وہ بڑے یقین اور اعتماد کے ساتھ اس مقصد سے وابستہ رہتے ہیں۔ یوں ممتاز مفتی کی افسانہ نگاری ایک تفصیلی مطالعہ کی حق دار ہے اور ان کے بین السطور مفاہیم کو منظر عام پر لانے کی ضرورت ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، اُردو افسانے کے تین دور، تنقیدی مقالات۔ حصہ نثر، لاہور اکیڈمی لاہور، ۱۹۶۵ء، ص ۴۸۲
۲۔ ڈاکٹر انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں (ابتدائے اُردو سے ۱۹۷۵ء تک)، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، اشاعت سوم ۹۷۔۱۹۹۶ء، ص ۴۴۰۔۴۳۹
۳۔ ڈاکٹر محمد صادق، ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب، ۱۹۹۴ء، مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، سیدی شور کاظمی، مکتبۂ عالیہ، لاہور، ص ۳۷۶
۴۔ ڈاکٹر نکہت ریحانہ خان، اُردو مختصر افسانہ، فنی و تکنیکی مطالعہ، ۱۹۴۷ء کے بعد، بک وائز لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۵۳
۵۔ ڈاکٹر وزیر آغا، تنقیدی مقالات، ص ۴۸۵
۶۔ ڈاکٹر عزیز فاطمہ، اُردو افسانہ، سماجی و ثقافتی پس منظر، نامی پریس لکھنؤ، ۱۹۸۴ء، ص ۱۱۷
۷۔ ڈاکٹر نکہت ریحانہ خان، اُردو مختصر افسانہ۔ فنی اور تکنیکی مطالعہ، ص ۶۲
۸۔ سجاد ظہیر، روشنائی، مکتبۂ اُردو، لاہور، ۱۹۵۶ء، ص ۲۰
۹۔ عزیز احمد، ترقی پسند ادب، ادارہ اشاعت اُردو، حیدر آباد، ۱۹۴۵ء، ص ۴۷
۱۰۔ ایضاً، ص ۴۵
۱۱۔ ڈاکٹر محمد صادق، ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب، ص ۳۷۷، ۳۷۸
۱۲۔ ڈاکٹر عزیز فاطمہ، اُردو افسانہ، سماجی و ثقافتی پس منظر، نامی پریس لکھنؤ، ۱۹۸۴ء، ص ۱۲۲
۱۳۔ احمد علی، ترقی پسند تحریک کا پس منظر، افکار کراچی، مارچ ۱۹۷۴ء، ص ۳۰
۱۴۔ ڈاکٹر انور سدید، اُردو ادب کی تحریکیں، ص ۴۶۸
۱۵۔ فتح محمد ملک، تعصبات، مکتبۂ فنون لاہور، ۱۹۷۳ء، ص ۱۷۳، ۱۷۴
۱۶۔ ڈاکٹر وزیر آغا، اُردو افسانے کے تین دور، تنقیدی مقالات، حصہ نثر، ص ۴۸۹، ۴۹۰

۱۷۔ علی عباس جلال پوری، جنسیاتی مطالعے تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۱۷۸

۱۸۔ ایضاً ص ۱۷۷۔۱۹۷

۱۹۔ غلام حسین اظہر، اُردو افسانے کا نفسیاتی دبستان، اوراق، افسانہ نمبر، دسمبر، ۱۹۶۹ء، جنوری، ۱۹۷۰ء، ص ۵۹

۲۰۔ عصمت چغتائی، آپ بیتی، مشمولہ عصمت چغتائی، شخصیت اور فن، مرتبہ ڈاکٹر ایم۔ سلطانہ بخش، ورڈ ویژن اسلام آباد ۱۹۹۲ء، ص ۳۵

۲۱۔ کرشن چندر، عصمت چغتائی کے افسانے، عصمت چغتائی، شخصیت اور فن، ص ۲۷۸

۲۲۔ غلام حسین اظہر، اُردو افسانے کا نفسیاتی دبستان، اوراق، افسانہ نمبر، ۷۰۔۶۹، ص ۵۹

۲۳۔ ڈاکٹر نوازش علی، فراق گورکھ پوری، شخصیت اور فن، دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۱۲۴

۲۴۔ فیض احمد فیض، عصمت چغتائی، ماہنامہ ادب لطیف، دسمبر ۱۹۹۱ء، و مشمولہ، عصمت چغتائی، شخصیت اور فن، ص ۲۸۶، ۲۸۷

۲۵۔ فتح محمد ملک، تعصبات، ص ۱۷۰

۲۶۔ نذیر احمد، فکشن نگار۔ ممتاز مفتی، ص ۲۲۵

۲۷۔ پطرس بخاری، کچھ عصمت چغتائی کے بارے میں، مشمولہ، عصمت چغتائی، شخصیت اور فن، ص ۵۶۰۔۵۶۲

۲۸۔ ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف، سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری، مشمولہ، مسائل ادب۔ تنقید و تجزیہ، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۳۲۰۔۳۲۶

۲۹۔ وارث علوی، منٹو کا فن۔ حیات و موت کی آویزش، مشمولہ، اُردو افسانہ۔ روایت اور مسائل، مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۲۱۶

۳۰۔ دیوندر اسر، ہندوستان میں اُردو افسانہ، مشمولہ، اُردو افسانہ۔ روایت و مسائل، ص ۵۹۰، ۵۹۱

۳۱۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ممتاز مفتی کی تحریریں، مشمولہ مفتی جی، ص ۴۱۰

۳۲۔ آل احمد سرور، بیدی کی افسانہ نگاری۔ ''صرف ایک سگریٹ'' کی روشنی میں، مشمولہ اُردو افسانہ۔ روایت اور مسائل، ص ۳۶۷

۳۳۔ ایضاً، ۳۶۷

۳۴۔ گوپی چند نارنگ، بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں، مشمولہ اُردو افسانہ۔ روایت اور مسائل، ص ۴۰۳

۳۵۔ ممتاز مفتی۔ ایک گفتگو

۳۶۔ ڈاکٹر اشفاق حسین، عورتوں کا پیر، مشمولہ مفتی جی، ص ۲۵۱

۳۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ممتاز مفتی۔ کہانی کو کہانی کا ذائقہ عطا کرنے والا فنکار، مشمولہ مفتی جی، ص ۲۰۷

۳۸۔ انعام الحق عباسی، ممتاز مفتی کے افسانوں میں عورت کا تصور، مشمولہ مفتی جی ۳۹۔ ممتاز مفتی، علی پور کا ایلی، ص ۶۲۸

"آبِ گم" کے سرچشموں کی تلاش میں......

کتاب اور قاری کا رشتہ بھی عجیب ہوتا ہے۔ پڑھتے پڑھتے بعض اوقات حرف و نگاہ ایک ہوجاتے ہیں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ جو مصنف نے لکھا ہے، وہ پڑھ رہے ہیں یا جو اپنی ہی ذات کی کسی گمشدہ لوح پر رقم تھا، کسی طور مصنف نے اسے پڑھ ڈالا ہے۔ ایسے میں تحریر تحریر نہیں رہتی، امر بن جاتی ہے، ذات ذات نہیں رہتی، پگھلا ہوا موم ہو جاتی ہے اور کہیں کوئی ایسی موم بتی روشن ہوتی ہے جس سے روشنی آئے نہ آئے، آنچ ضرور آتی ہے۔ اسی آنچ کی لو پر خام جذبے پختہ اور ادھوری کہانیاں پوری ہوتی ہیں۔ کہیں کوئی بند گلی اچانک کھل سی جاتی ہے، کسی بے جان اندھیرے میں پرچھائیوں کے نقش و نگار بننے لگتے ہیں، کوئی سرمہ در گلو، کلائی کے کنگن کی طرح بے اختیار بول اٹھتا ہے، چیونٹیوں کی قطار یکایک بامعنی باتیں کرنے لگتی ہے اور الجھے ہوئے ریشم کا وہ نادیدہ سرا ہاتھ آ جاتا ہے جسے پکڑ لو تو ساری گتھی اور گتھی کھل جاتی ہے۔

تخلیق کا عمل انتہائی پیچیدہ اور ناقابلِ تجزیہ ہے اس لیے کہ تخلیق کار دورانِ تخلیق اپنے باطن کا عکس کاغذ پر اتارتا ہے۔ وہ الفاظ، رنگوں یا آوازوں کو ایک ذریعے یا وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے اور ان کی مدد سے اس غیر مرئی کیفیت کی تجسیم کرتا ہے جو اس کے دل پر وارد ہوتی ہے۔ فن، ذہن کے پردے پر اترنے والی دھندلی تصویروں کو زندہ کرنے کا عمل ہے۔ اس عمل کے دوران بعض اوقات فنکار کو خود علم نہیں ہوتا کہ وہ کیسی شکل و صورت ڈھال رہا ہے۔ تصویر جب مکمل ہو کر آنکھیں کھولتی ہے تو فن کار خود بھی اسے پہلی بار دیکھتا ہے۔ دراصل تصور کو تصویر کرنے کے عمل میں فنی وسیلوں کے ساتھ ساتھ ایک اور عنصر بھی کارفرما ہوتا ہے اور وہ ہے فن کار کا موضوع سے برتاؤ یا رویہ۔

کسی کتاب کی عظمت کا سبب، محض اس کے اُسلوب و تکنیک یا ذخیرۂ الفاظ کی ندرت میں نہیں ملتا۔ یہ اجزا تو تخلیق کا پیکر تیار کرتے ہیں۔ اس پیکر کی تزئین و آرائش کرتے ہیں۔ تخلیق کا اصل جوہر تو وہ معانی، وہ روح، وہ روشنی ہے، جس کے لیے مصنف لفظوں کے چراغ جلاتا ہے۔ شاید کچھ لوگوں کو اس بات پر اعتراض ہو اور وہ کہیں کہ معانی کی اصطلاح تو اضافی ہے اور یہ فن پارے میں نہیں، قاری کے ذہن میں ہوتے ہیں۔ یہ بات جزوی طور پر تو درست ہو سکتی ہے، لیکن تفہیمِ فن کا کلیہ یا اصلِ اصول نہیں بن سکتی، ورنہ تخلیق کار کی بجائے قاری یا نقاد کو نوبل انعامات ملتے۔ ضرور کوئی نہ کوئی طلسمی عمل مصنف کے داخل میں رونما ہوتا ہے جو فن کے روزن سے اپنی جھلک دکھاتا ہے اور اس کے الفاظ و موضوع کو ہم آہنگ بنا کر ایک جمال افروز کل تیار کرتا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کی "آبِ گم" جب بھی پڑھی، میں میں نہ رہا، تم تم نہ رہے والی کیفیت ہوئی۔ یہ ایسی عجیب کتاب ہے جسے جتنی بار بھی پڑھو، رقت طاری کیے بغیر نہیں رہتی۔ حالانکہ بعض خوش طبع حضرات اسے بھی طنز و مزاح کی کتاب قرار دیتے ہیں۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ آبِ گم دل دہلا دینے والی تصویروں کا مرقع ہے۔ یوسفی صاحب ہمارے عہد کے معروف اور انتہائی ہر دلعزیز مصنف ہیں۔ ان کی فنی عظمت کا کم و بیش ہر بڑے نقاد نے اعتراف کیا ہے۔ ان کے اُسلوب، فنی تدابیر اور مزاح نگاری کے لوازم پر کئی مضامین لکھے گئے ہیں جن میں ڈاکٹر احسن فاروقی، مجنوں گورکھ پوری، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر ظہیر فتح پوری، ڈاکٹر اسلم فرخی، ڈاکٹر اُسلوب احمد انصاری، مظفر علی سیّد، پروفیسر مجتبیٰ حسین، محمد علی صدیقی، پروفیسر آلِ احمد سرور، نظیر صدیقی، محمد خالد اختر، احمد ندیم قاسمی، ابنِ انشا، پروفیسر جیلانی کامران، پروفیسر محمد حسن، ڈاکٹر تحسین فاروقی، نامی انصاری، ڈاکٹر مظہر احمد، ادریس صدیقی، ڈاکٹر طیب منیر، ڈاکٹر صفدر جعفری اور پروفیسر محمد کامران جیسے نامور لوگوں کے مضامین شامل ہیں۔ (۱) لیکن ایک بات ان تمام مضامین میں نمایاں اور مشترک ہے اور وہ یہ کہ کم و بیش تمام مضامین میں یوسفی کی زبان، نثر کے فنی پہلوؤں اور مزاح کے حربوں کا تو بہت دقتِ نظری سے جائزہ لیا گیا ہے، مگر ان کے موضوع کو زیرِ بحث نہیں لایا گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ اُسلوب اور نثر نگاری کے اعتبار سے تو یوسفی چراغ تلے سے لے کر آبِ گم تک حیرت انگیز طور پر ایک ہی معیار اور سطح کو برقرار رکھے ہوئے ہیں مگر جو بات آبِ گم کو ان کی دیگر تخلیقات کے مقابلے

کے رنج و ملال اور ان کی شوخی و شگفتگی کی دھنک سی آبِ گم کے صفحات پر بکھری ہوئی ہے۔

آبِ گم میں ہیرو اور مرکزی کردار موجود ضرور ہیں مگر ان کے قلم کی تاب و توانائی مرکزی کرداروں کی قلعی کرنے میں مصروف نہیں رہتی، بلکہ ان کے اردگرد موجود غیر اہم اور بے معنویت کی دھول میں اٹے، دھیرے دھیرے راکھ ہوتے انسانوں کے ڈھیر میں چنگاریاں تلاش کرتی اور انھیں فروغ دیتی ہے۔ ایسے میں لگتا ہے کہ کمال یوسفی کے قلم کا نہیں، قلب و نظر کا ہے جو بادۂ ناب کے بجائے دردِ تہِ ساغر کے ذائقہ آشنا ہیں۔ انھوں نے اس التفاتِ خاص و عام سے محروم، بے توجہی کے تیر کے نخچیر، دنیائے بے رنگ و بو کے باسی، ''عام آدمی'' کو اپنے فن کے تختِ طاؤس پر بٹھایا ہے اور اسے اپنے قلم سے مور چھل کرتے نظر آتے ہیں۔ یہی عام آدمی اس کتاب کی روح ہیں اور انھی کے دم سے یوسفی صاحب نے ایک طربناک اندازِ تحریر سے یونانی المیوں کا سا تاثر پیدا کر دکھایا ہے۔ اس لیے کہ عام آدمی کی زندگی بھی کچھ ایسی ہی ہوتی ہے۔ وہ اپنے رنج و الم کے سیلِ بلا کے سامنے کبھی بے نیازی کا ڈھونگ رچاتا ہے، کبھی خندۂ داشگاف کی گونج میں پناہ لیتا ہے اور کبھی ماضی کی تاریک سرنگ میں اپنی آرزوؤں سے چراغاں کر لیتا ہے۔ یوسفی صاحب اس کی ہر ادا کو پہچانتے اور اپنے مسکراتے ہوئے اُسلوب سے اس کے غم کا بوجھ بانٹتے ہیں۔

کتاب کے پانچ کہانی نما خاکوں یا خاکہ نما کہانیوں میں بشارت کا کردار تو محض نقطۂ پرکار ہے۔ اصل کہانی تو دائرے کی ہے جو اس نقطہ کے اردگرد پھیلا ہے۔ یہ دائرہ بھی گویا جامِ جہاں نما کا محیط ہے۔ اس کے ہر نقطے سے ایک اور دائرے کا سفر شروع ہوتا ہے اور یوں دائرہ در دائرہ زندگی کا بے سمت پھیلاؤ اور رواں دواں قافلۂ حیات کی ہمہ ہمی اپنی چھب دکھلاتی ہے۔ پہلی کہانی ایک ٹوٹی پھوٹی، متروک اور ڈھنڈار حویلی کی ہے جس کے شکستہ بام و در، خمیدہ چھجے اور جھکی ہوئی دیمک زدہ کڑیاں، تصویر بن کر، ایک مدت تک اپنے بچھڑے ہوئے رنجیدہ مکین کی بھربھری انا کے بت کو ٹیک دے کر کھڑے رہے۔ مہاجرت کی برہنہ پائی کس کس طرح اپنی پہچان کے حوالے ڈھونڈتی ہے۔ مزاج کی بے لچک درشتی کیسے آبگینۂ ذات کے تندیٔ صہبا سے پگھل جانے کا منظر پیش کرتی ہے۔ بے نوائی اور بے چارگی کیوں کر اپنے ماحول کو قدم قدم پر مسترد کر کے اپنے وجود کا اثبات چاہتی ہے اور پھر آہستہ آہستہ کیسے شاندار عمارتیں اندر ہی اندر ڈھے جاتی ہیں۔ فنا کا نادیدہ کیڑا، شہتیر اور بلیاں

ہی نہیں، کاسنی دوپٹے بھی کھا جاتا ہے اور موتیے کے پھول بھی۔ اداسی کے ڈر سے نغمے کو ڈھال بنانے والے لوگ آخر کار جب اس ڈھال سے محروم ہوتے ہیں تو مغلوب ہو کر جائے نماز پر جا کھڑے ہوتے ہیں اور ان کے لب پر شکایت تو کیا، دعا تک نہیں آتی۔ یوسفی نے ان تجلی ہو جانے والے قلوب کے ہر روزن میں اپنے الفاظ کے آئینے جڑ دیئے ہیں۔ ہر لفظ ایک منظر دکھاتا ہے، ہر نقطہ ایک مقام کا پتہ دیتا ہے، اُسلوب اور موضوع کو اس طرح ہم آہنگ ہوتے دیکھنا ایک عجیب و غریب تجربہ ہے جس کی اُردو نثر میں کوئی اور مثال نہیں ملتی۔ انھوں نے انسان کی ناگفتہ آرزوؤں، نظر سے پنہاں خوابوں، احساس کے پردوں میں چھپی رنج و ملال کی ہلکی گہری دھاریوں اور آس و یاس کی رنگ بدلتی شعاعوں کو اپنے الفاظ کے منشور سے یوں منعکس کیا ہے کہ ایک ایک لہر کا رنگ اپنے تمام تر شیڈز کے ساتھ نظر کے سامنے ابھرا ابھرا آتا ہے۔ ''حویلی'' کا ہیرو، لکڑی کا بدمزاج تاجر اور عمر بھر ایک معذور بیوی کی خاموشی اور دلسوزی سے خدمت کرنے والا شوہر جسے اپنے بازوؤں کی مچھلیوں پر انشورنس پالیسی سے زیادہ ناز تھا، جب اپنی آتش زدہ دکان سے حویلی کا فوٹو اتار کر گھر لوٹا تو اس کا جھکا ہوا سر زندگی کے ایک ایسے راز سے آگاہ ہوا جو حوادث کی چوکھٹ پر انا کی قربانی دیئے بغیر نہیں کھلتا۔ یہ ساری کہانی اسی کشف کے لمحے کی شانِ نزول ہے۔ اس خاکے کا ہیرو ناسٹلجیا کا شکار ضرور ہے بلکہ آبِ گم کے تمام کرداروں سے زیادہ ماضی سے پیوست ہے، مگر اس کا موضوع ناسٹلجیا نہیں شکست انا کا سانحہ ہے۔ ماضی کی یاد بھی انا کی ڈھال کے سوا کچھ نہیں۔ یہ تو وہ ماحول فراہم کرتی ہے جس میں یہ سانحہ رونما ہوتا ہے۔ یوسفی صاحب اپنے کرداروں کے جذبات و احساسات اور واقعات و حالات پیش کرتے کرتے ایسے عمومی نکتے بیان کر جاتے ہیں کہ بات کہاں سے کہاں پہنچ جاتی ہے اور انفرادی واقعات کے بیان میں آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ آدمی کی انا کے ٹوٹ جانے کا سانحہ کس کس طرح سے رونما ہوتا ہے، یوسفی کے الفاظ میں سنیے:

''ایسے بھی محتاط لوگ ہیں جو پیکار و فشارِ زیست سے بچنے کی خاطر خود کو بے عملی کے حصارِ عافیت میں قید رکھتے ہیں۔ یہ بھاری اور قیمتی پردوں کی طرح لٹکے لٹکے ہی لیر لیر ہو جاتے ہیں۔ کچھ گم صم گمبھیر لوگ اس دیوار کی مانند تڑختے ہیں جس کی مہین سی دراڑ جو عمدہ پینٹ یا کسی آرائشی تصویر سے بآسانی چھپ جاتی ہے، اس بات

کی غمازی کرتی ہے کہ نیو اندر ہی اندر کسی صدمے سے زمین میں دھنس رہی ہے۔
بعض لوگ چینی کے برتن کی طرح ٹوٹتے ہیں کہ مسالے سے آسانی سے جڑ تو
جاتے ہیں مگر بال اور جوڑ پہلے نظر آتا ہے اور برتن بعد میں۔ اس کے برعکس کچھ
ڈھیٹ اور چیکو لوگ ایسے اٹوٹ مادے کے بنے ہوتے ہیں کہ چیونگم کی طرح کتنا
ہی چباؤ ٹوٹنے کا نام ہی نہیں لیتے۔ کھینچنے سے کھنچتے ہیں چھوڑے سے جاتے ہیں
سکڑ...... اور کچھ ایسے بھی ہیں کہ کار کے ونڈ سکرین کی مانند ہوتے ہیں ثابت و
سالم ہیں تو سینۂ عارف کی طرح شفاف کہ دو عالم کا نظارہ کرلو اور یکا یک ٹوٹے تو
ایسے کہ نہ بال پڑا، نہ درکے نہ تڑخے۔ یکبارگی ایسے ریزہ ریزہ ہوئے کہ نا عارف
رہا نہ دو عالم کی جلوہ گری۔ نہ آئینے کا پتہ تھا کہ کہاں تھا کدھر گیا۔ نہ حذر رہا نہ خطر
رہا، جو رہی سو بے خبری رہی۔"(۵)

دوسری کہانی ایک ایسے خواب کے تعاقب کی داستان ہے جو زائد المعیاد ہونے کے بعد تعبیر میں ڈھلتا ہے اور غلط دوا کی طرح شفا کی بجائے اک نئے مرض کی طرح ڈال دیتا ہے۔ یہ خواب کسی ناموجود کو موجود کرنے کا خواب نہیں، موجود کو ناموجود کرنے کی سعی لا حاصل ہے یعنی اپنی ذات کے جھول چھپانے کے لیے ایک زرتار قبا سلوانے کا خواب ہے۔ ایک سفید گھوڑا، اس کھلونے کی مانند جو بچپن رخصت ہونے کے بعد ملتا ہے، کراچی کی سڑکوں پر ایک عجوبے کی طرح ددوڑتا ہے اور اپنے ساتھ نئے تجربات اور کیفیات کی ایک دنیا لے کر لوٹتا ہے۔ اس گھوڑے کے وسیلے سے اس کا مالک بشارت، مصنف اور کتاب کا قاری کیسے کیسے انسانوں سے ملتے ہیں، ریس کے زخمی اور ناکارہ گھوڑے کا مالک سیٹھ جو کاروباری مفادات کو ایمان وعقیدے سے الگ ایک فقہ سمجھتا ہے،، رحیم بخش کوچوان جو مالک کو اپنی اداکاری سے چکمہ دے کر چالان کی آدھی رقم خود اڑاتا رہتا ہے، محکمۂ بے رحمی کا باریش انسپکٹر مولوی کرامت حسین اور اس کی دلدلی بستی کی عجیب الخلقت مخلوق، جو سطحِ سمندر ہی نہیں خطِ ناداری سے بھی کہیں نیچے ایک غیر انسانی صورتِ حال میں سسک سسک کر، تقدیر اور توکل کے بھروسے جئے جا رہی ہے اور جو لانگاہِ حیات سے باہر، توجہ اور رفاقت سے محروم، بشارت کا بوڑھا اور معذور باپ جو ایک زخمی گھوڑے کو اپنا محرم و غمگسار جان کر

کی چینے کی سبیل ڈھونڈ لیتا ہے۔ ہارمونیم کے پردوں کے اکڑ جانے کی شکایت کرنے والا وقت کی ڈھلوان پر لڑھکتی عمر سے آنکھیں چراتا ہے اس لیے کہ وہ ایک ایسے معاشرے کا فرد ہے جو اپنے عمر رسیدہ اور جہاں دیدہ افراد کو موت کا انتظار کرنے کے لیے تنہا چھوڑ دیتا ہے۔ وہ ماضی میں پناہ نہ ڈھونڈے تو کہاں جائے؟ یہ وہ سوال ہے جو یوسفی کی تحریر میں بین السطور گونجتا ہے۔ اس کہانی میں یوسفی کا گہرا اور باریک بیں مشاہدہ ہی نہیں، اس کی دردمندی اور دل سوزی بھی قلم تھام لیتی ہے۔ بظاہر انھوں نے خود غیر جانبدار رہ کر زندگی کا دکھ ڈھونے والے محنت کشوں کے شب و روز کا معروضی نقشہ کھینچ دیا ہے مگر ایک ایک فقرے میں ایسی آگ بھر دی ہے کہ پڑھنے والا پگھل کر تڑمڑ ہو جاتا ہے اور پھر جب کھینچ کھانچ کر خود کو دوبارہ shape دیتا ہے تو کچھ کا کچھ ہو چکا ہوتا ہے۔

"سڑکیں نہ راستے، گلیاں نہ فٹ پاتھ۔ ایسی بستیوں میں گھروں کا نمبر یا نام کا
بورڈ نہیں ہوتا۔ ہر گھر کا ایک انسانی چہرہ ہوتا ہے۔ اسی کے پتے سے گھر ملتا ہے۔
کھبا تلاش کرتے کرتے انھیں اچانک ایک جنگلی کے ٹاٹ کے پردے پر
مولانا کا نام کرامت حسین سرخ روشنائی سے لکھا نظر آیا۔ بارش کے ریلوں نے
بدخط لکھائی کو خطِ غبار بنا دیا تھا۔ کراچی کا یہ سب سے پسماندہ علاقہ سطحِ سمندر اور
خطِ ناداری سے گزوں نیچے تھا۔ سمندر کا حصہ ہوتے ہوتے اس لیے رہ گیا تھا کہ
درمیان میں انسانی جسموں کا ایک ڈھیٹ پشتہ کھڑا ہو گیا تھا۔ زمین سے ہر وقت
کھاری پانی رستا رہتا تھا جو لکڑی اور لوہے کو چند مہینوں میں گلا دیتا تھا۔ ہوا میں
رکے ہوئے سمندری پانی کی سڑاند بسی ہوئی تھی جو سڑی ہوئی مچھلی کی بدبو سے بھی
بدتر تھی۔ چاروں طرف ٹخنوں ٹخنوں بج بجاتا کیچڑ۔ خشک زمین کہیں نظر نہ آئی۔
چلنے کے لیے لوگوں نے پتھر اور اینٹیں ڈال کر پگ ڈنڈیاں بنا لی تھیں......
تھوڑے تھوڑے فاصلے پر پانچ چھ اینٹوں کا ٹریفک آئی لینڈ آتا تھا، جہاں جانے
والا آدمی کھڑے رہ کر آنے والے کو راستہ دیتا تھا۔ جھگیوں کے اندر بھی کچھ ایسا ہی
نقشہ تھا۔ بچے بزرگ اور بیمار دن بھر اونچی اونچی کھاٹوں اور کھٹوں پر ٹنگے
رہتے۔ قرآن شریف، لپٹے ہوئے بستر، برتن بھانڈے، متروکہ جائداد کی

دستاویزات، میٹرک کے سرٹیفکیٹ، بانس کے مچان پر...... ترپال تلے۔ اور ترپال
کے اوپر مرغیاں۔ مولانا کرامت حسین نے جھگی کے ایک کونے میں کھانا پکانے
کے لیے ایک ٹیکری پر ایک چبوترہ بنا رکھا تھا۔ ایک کھاٹ کے پائے سے بکری بھی
بندھی تھی۔ کچھ جھگیوں کے سائے میں بھینسیں کیچڑ میں دھنسی تھیں اور ان کی پیٹھ پر
کیچڑ کا پلاسٹر پڑا رہتا تھا۔ یہ بھینسوں کی جنت تھی۔ ان کا گوبر کوئی نہیں اٹھاتا تھا،
اس لیے کہ اپلے تھاپنے کے لیے کوئی دیوار یا خشک زمین نہیں تھی۔ گوبر بھی انسانی
فضلے کے ساتھ اسی کیچڑ میں مِتھ جاتا تھا۔ ان ہی جھگیوں میں ٹین کی چادر کے
سلنڈر نما ڈبے بھی نظر آئے جن میں دودھ بھر کر صدر کی سفید ٹائلوں والی ڈیری
میں پہنچایا جاتا تھا۔ ایک لنگڑا کتا جھگی کے باہر کھڑا تھا۔ اس نے اچانک خود کو
جھڑجھڑایا تو اس کے زخم پر بیٹھی ہوئی مکھیوں اور ادھ سوکھے کیچڑ کے چھیرے اُڑ اُڑ
کر بشارت کی قمیص اور چہرے پر لگے۔"(۶)

یہ ہے وہ روزمرہ کے معمولات کا حصہ بننے والا عام اور مانوس منظر جسے آپ ہم شاید ہر روز، یا پھر اکثر نہیں تو کبھی کبھار ضرور دیکھ لیتے ہیں اس لیے کہ جس خطۂ زمین کے ہم باسی ہیں، اس کا چپہ چپہ بنی نوع انسان کی واماندگی، ذلت و رسوائی اور بے توقیری کا صدیوں سے تماشائی ہے۔ یہ ایک ایک لقمے کی تلاش میں بوٹوں کی ٹو چاٹتے، رئیسوں کے چابک کھاتے، گرم گرم روٹیاں پیٹ پر باندھ کر چراتے اور بار بار پکڑے جاتے، نام بدل کر اپنے پیشوں سے وابستہ تضحیک و تمسخر سے چھپنے کی کوشش کرتے اور پھر اپنی فطرت کے ان مانے تقاضوں کی خاطر شہنشاہوں اور شہزادوں کے نام پر اپنی اولاد کے نام رکھ کر اپنی بگڑی ہوئی شکن در شکن ہستی کو کم از کم خود اپنی نظر میں استوار کرنے کی سعیِ لاحاصل میں مصروف لوگ کوئی اور نہیں ہم ہی تو ہیں۔ یہ تیسری دنیا کی ان قوموں کا قصہ ہے کہ جن کے حصے میں دیر سے کوئی بلند بختی، کوئی بام نشینی، کوئی سرافرازی نہیں آئی، اس لیے انھوں نے اپنا کوئی قصور نہ پا کر بالآخر مرضیِ رب کی کھونٹی پر اپنی ساری بے بسی ٹانگ دی ہے۔ گھنے گھور اندھیرے میں ٹٹول ٹٹول کر راستہ ڈھونڈنے، ٹھوکریں کھانے، ایک دوسرے کو تھام تھام کر چلنے اور جہاں ذرا موقع ملے، تو کہنی مار کر آگے نکلنے کی کوشش کرنے والے، یہ جبر، افلاس، ذلت، بے مائگی اور لاچاری

کے بے کنار سمندر میں غرق ہوتے اور ڈوب ڈوب کر ابھرتے، غوطے کھاتے لوگ، جو خود اپنی کہانی بھی نہیں کہہ سکتے، کسی ایسے ہی جگر خراش قلم کے منتظر تھے جو انھیں آستانۂ عالیہ سے اٹھا کر ادبیاتِ عالیہ کا حصہ بنا دے۔ اُسلوب احمد انصاری کے الفاظ میں:

"آبِ گم کی بساط پر جس جس طرح کے مختلف النوع کردار سامنے آتے ہیں اور
ان کے طرزِ بود و ماند، آدابِ نشست و گفتار، ان کے کوبہ، ان کی فطرتوں کے
تلون کے جیسے جیسے مظاہر جس epic scale پر پیش کیے گئے ہیں، انھیں دیکھ کر
کتاب کے بارے میں ڈرائیڈن کے وہ الفاظ دہرانے کو جی چاہتا ہے جو اس
نے شیکسپیئر کے ڈراموں کی بھری پری کائنات کے بارے میں استعمال کیے ہیں،
Here's God's Plenty۔"(۷)

مشتاق احمد یوسفی کا قلم موقلم بن کر ان کی زندہ، متحرک اور رنگین تصویریں کھینچ کر رکھ دیتا ہے۔ جس طرح کراچی کی جھگیوں میں یوسفی کے الفاظ میں "آواز، ٹیس اور سوچ تک ننگی ہے اور جہاں لوگ شاید ایک دوسرے کا خواب تک دیکھ لیتے ہیں"، اسی طرح "آبِ گم" میں ایشیائی اقوام کے پس ماندہ افراد کے شب و روز ہی نہیں، روح، دل اور دماغ تک آشکار ہو گئے ہیں۔ یہ بیک وقت سیلن زدہ معاشرت، بددیانتی پر قائم تجارت، خود غرضی اور ہوسِ اقتدار سے لتھڑی ہوئی سیاست، اور نارسائیوں اور محرومیوں سے کج اور ناپختہ رہ جانے والی شخصیت کا محبت اور ہمدردی سے لکھا گیا احوالِ طبعی ہے جس میں مرض کی علامت ہی نہیں، تشخیص بھی درج ہے اور نسخہ کو لکھا نہیں گیا مگر اک اک حرف سے جھانکتا ہے اور چیخ چیخ کر کہہ رہا ہے:

؎ اپنی خودی پہچان! او غافل انسان!

یوسفی کا اصل کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنی خودی سے ناآشنا اس غافل انسان کو قابلِ رحم اور ناقابلِ التفات بنا کر پیش نہیں کیا۔ الٹا اس کی کج ادائیوں اور چھوٹی بڑی سب خطاؤں سمیت اسے ٹوٹ کر چاہا ہے۔ یہی نامکمل اور خام انسان اس کا محبوبِ نظر ہے۔ اس محبوب کے اس نے ایسے ایسے ناز اٹھائے اور اس کے عشوہ و غمزہ کے ایسے ایسے رنگ دکھائے ہیں کہ خود یوسفی سے محبت ہو جاتی ہے۔ "کار، کابلی والا، اور الٰہ دین بے چراغ" میں ہرچند کہ قصہ تو ایک ناخواندہ پٹھان

آزجتی کی وسعتِ قلب اور دوستی و محبت کی حرارت سے تاباں چہرے کی لو کا ہے لیکن اس میں رنگ و بو فقط مرزا وحید الزماں بیگ عرف خلیفہ، عرف الہ دین بے چراغ کی چرب زبانی بلکہ زبان درازی کا نہیں۔ محکمۂ پولیس کی کارگزاری اور ہر طرف، ہر شعبہ میں بکھرے ہوئے لوگوں کی خود غرضی اور اصولوں سے بے نیازی کا رویہ یوں موضوعِ بحث بنا ہے کہ نفرت اور اشتعال پیدا کرنے کی بجائے ان کے اسباب کا تجزیہ کرنے اور بنیاد کی ٹیڑھ نکالنے کا جذبہ جنم لیتا ہے۔

انسانی آبادیاں خواہ کہیں کی بھی ہوں، صدیوں کی تمدنی روایات کا ایسا خوش رنگ مگر آہنی پنجرہ تیار کر لیتی ہیں جو انھیں دوسرے پنجرے سے ممتاز بھی کرتا ہے اور دور بھی رکھتا ہے مگر کبھی کبھار کوئی ایسی آبادی بھی جنم لیتی ہے جہاں بھانت بھانت کے پنچھی برضا و رغبت آ آ کر اسیر ہوتے ہیں اور زندگی بھر قفس میں آرام سے، مگر چھوڑی ہوئی منزلوں کی کسک میں بسکتے رہتے ہیں۔ کراچی بھی ایسا ہی شہر ہے اور یوسفی نے اس سنہری پنجرے کے ہر پنچھی کا گیت سنا بھی ہے اور گایا بھی۔ کراچی کی فضا میں وطنِ عزیز کے چاروں صوبوں کی لوک دانش، رنگا رنگ ثقافت اور دیس دیس کے لہجوں کی جھنکار، چہکار اور مہکار نے اپنا اپنا حصہ ڈالا ہے۔ یوسفی صاحب نے جس للک اور ترنگ سے اس خاکے میں اپنے دیس کے چپے چپے کی ثقافت کے گل رنگ نقشے، لوک تمدن کے معطر و منور منظر اور ان کے قلب میں ابھرتے، جی جان سے جیتے، زندہ اور گرمائے ہوئے لہو کی تپش سے دمکتے انسانوں کے عکس اتارے ہیں انھیں دیکھ کر لگتا ہی نہیں کہ زندگی کبھی رنج و الم کے بوجھ سے جھک کر ٹوٹ بھی سکتی ہے۔ اپنی تمام تر خستہ حالی و پامالی کے باوجود زندہ رہنے کی بے انت لگن انسان کا ہتھیار بھی رہی ہے اور سنگھار بھی۔ یوسفی کی نثر اس لگن کو اور بھی جلا بخش دیتی ہے۔ انھوں نے جس محبت سے اپنی مٹی کے ہر موسم اور ہر رنگ کو اجاگر کیا ہے، جس سرشاری سے اپنے وطن کے ایک ایک گوشے، اس کی دھنک رنگ ثقافت، اس کی لسانی انفرادیت اور اس کے تمدنی جمال کا قصیدہ لکھا ہے، اس بلا کی تعصب زدہ اور باہمی منافرت کی زہریلی آندھیوں کی زد میں آئی سرزمین کے لیے یہ ایک انوکھا اور سرسبز کر دینے والا منظر ہے جس میں دل و نگاہ کی وسعت ہی نہیں، اخلاص و مودت کی حرارت بھی ہے۔

"پشتون اُردو لہجے میں ایک تنک ایجاز اور تند و تازہ مہکار ہے جو کسی مکھم اور

ذو معنی بات کی روادار نہیں۔ یہ کوندتا، للکارتا لہجہ [illegible] نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح پنجابی اُردو لہجے میں ایک کشادگی، خوش دلی اور حلاوت کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں میدانی دریاؤں کا پاٹ اور دھیرج اور دل دریا [illegible] ہے۔ اور سچ سچ راستہ بنانے کے لیے اپنی لہری گرکاٹ پہ [illegible]۔ بلوچی لہجے میں ایک ہوک سی، ایک ہمکتی پہاڑی گونج اور دل آویز شکلیں [illegible] کیفیت کے ساتھ ایک چوکنا پن بھی ہے جو سنگلاخ کوہ اور دشتِ بے آب اپنے آزادوں کو بخش دیتے ہیں۔ سندھی اُردو لہجہ لہکتا، لہراتا، لیریکل لہجہ ہے ایک لٹک، ایک مہران موج جو اپنے آپ کو چوم چوم کر آگے بڑھتی ہے۔ اُردو کے علاقائی لہجوں میں وہ لوک ٹھاٹ، مٹھاس اور رس جس ہے جس کا ہمارے ٹکسالی اور شہری لہجے میں دور دور شائبہ نہیں ملتا۔ لوک لہجے کی آمیزش سے جو نیا اُردو لہجہ ابھرا ہے اس میں بڑی توانا تازگی، لوچ اور رسائی ہے۔"(۸)

"شہر دو قصہ" ایک تلاش کی کہانی ہے۔ بظاہر لگتا ہے کہ یہ ماضی کی ناتمام گردش میں کھوئے، چکارتے اور پیار سے اپنی اور بلاتے گزرے سمے کی پکار ہے جو کوہ ندا کی طرح ہر گھڑی آواز دیتی ہے۔ بشارت اس صدا کے تعاقب میں بیتی ہوئی عمر کے نشاط و مسرت ڈھونڈنے اپنے عقب میں لوٹتا ہے تو کیسے وقت کا سرد مہر لہجہ اسے بار بار گھرکتا اور اپنی حقیقت سے آگاہ کرتا ہے۔ لیکن اس پیچھے کی طرف لوٹنے کا حاصل ایک ایسے شخص سے ملاقات ہے جو اس خاکے کا اصل ہیرو ہے۔ ملا عاصی ایک فرد نہیں ایک نظریہ ہے۔ ہر جمی جمائی زندگی سے منحرف ہو کر، اپنے من کی موج میں لہرانے اور آپ اپنے ہی بھنور میں ڈوب ڈوب جانے کا نقطۂ نظر جو ملا عاصی کے سب آدرشوں کا حاصل ہے۔ اسے اپنے سچ کی تلاش ہے۔ وہ سچ جو باہر سے لاگو نہیں ہوتا، اپنی ذات کی تحتانی میں پک کر نکلتا ہے اور بغیر کسی کوشش کے انسان کا حال بن جاتا ہے مگر ایسی بلا کی خود مکتفی زندگی کے باوجود وہ اپنے اردگرد کے انسانوں سے، معصوم بچی کی گڑیا اور اس کی مینا سے، کس قدر گہرا جڑا ہوا ہے کہ اسے ان سے موت کے سوا کوئی جدا نہیں کر سکتا۔ نظریات کے جنگل میں راستہ ڈھونڈنے والے اگر اپنے شہروں اور گاؤں کی جیتی جاگتی زندگی سے جذباتی طور پہ بھی کٹ جائیں تو ان کی

تلاش سے حیوان مدح کا رس نکل جاتا ہے اور خالی نظریے کا پھوک رہ جاتا ہے۔ ملا عاصی سے یہ گناہ سرزد نہیں ہوا۔ وہ مصنف کا ممدوح ہے نہ نشانہ تنقید۔ انھوں نے تو صرف یہ بتایا ہے کہ انسان جب سچ کی کھوج میں نکلتا ہے تو کیسے کیسے ہفت خوان راہ میں پڑتے ہیں۔ پورا سچ تو کہیں نہیں ملتا لیکن ہر ایک اپنے اپنے دستیاب ٹکڑے جوڑ کر ایک قابلِ فہم نقش بنانے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ ملا عاصی کا نقش شاید پورا اس کے لیے بھی قابلِ فہم نہیں تھا۔ دوسروں کے لیے تو کیا ہوتا۔ تبھی تو محلے کی مسجد کے پیش امام کو یہ تردد رہا کہ ملحد کی نمازِ جنازہ جائز ہے یا نہیں۔ البتہ ملا عاصی کے الحاد و ایماں کی آڑ لے کر یوسفی نے ہندوستانی مسلمانوں کی ذہنی و نفسیاتی کیفیت، محرومی اور دبے ہوئے پچھتاوے کی راکھ ضرور کریدی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ قیامِ پاکستان کے بعد ان علاقوں میں جو یک قومی و یک مذہبی معاشرت قائم ہوئی ہے وہ علاقائی ثقافتوں کے امتیازات کے باوجود اعتقادی طور پر اس قدر یکساں ہے کہ پاکستانی قوم کثیر المذاہب معاشرے میں رہن سہن کے آداب بھی بھول گئی ہے اور مصائب بھی۔ ہندوستانی مسلمان کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ اسے کئی محاذوں پر ڈٹنا پڑتا ہے اسی لیے اس کے لہجے میں بعض اوقات وہ تلخی اور چبھن آجاتی ہے جو اس خاکے کے بعض کرداروں کے چہرے سے ٹپکتی ہے۔ یوسفی صاحب نے ہندوستانی اور پاکستانی مسلمان کے طرزِ عمل اور اندازِ زیست کا دوستانہ انداز میں مگر بہت گہرا اور منصفانہ تجزیہ کیا ہے۔ یوسفی کی تحریر کا کمال یہی ہے کہ وہ مزاح کی چھڑیوں سے دلوں کو چھو کر گدگداتی ہی نہیں، چونکاتی بھی ہے مگر طنز کے چابک مار مار کر دل اور پندار نہیں توڑتی۔

کتاب کا آخری قصہ دھیرج گنج کے یادگار مشاعرے کا ہے۔ یہ دلی کے یادگار مشاعرے سے یوں مختلف ہے کہ دلی کا مشاعرہ نوابی ٹھاٹ، رئیسانہ شغل اور شاہانہ انداز و اطوار کی نفاست، اعلیٰ تہذیبی اقدار کی لطافت اور ایک مٹتی ہوئی تمدنی روایت کا آئینہ دار ہے۔ اس کے برعکس دھیرج گنج کا مشاعرہ نسبتاً کہیں زیادہ استوار اور پائدار مگر ان گھڑ، اصلی اور سچی قصباتی ثقافت کا اظہار ہے۔ قوموں اور سلطنتوں کے انقلابات بڑے بڑے شہروں اور ان کے تہذیب و تمدن کو کھا جاتے ہیں، انھیں بدل دیتے ہیں مگر دارالحکومتوں کی گہما گہمی سے دور، چھوٹے چھوٹے قصبے اور آبادیاں اپنی ڈگر پر چلتی رہتی ہیں۔ آقائے نامدار کا چہرہ بدل بھی جائے تو کیا ان کی زندگی میں کوئی انقلاب

نہیں آتا۔ ان کے تجربے محدود اور مشاہدے مسدود ہوتے ہیں، انھیں باہر سے آئی ہوئی ہر چیز ایک عجوبہ لگتی ہے، وہ شعر و ادب کی فنی نزاکتوں اور لطافتوں سے آشنا نہیں ہوتے۔ انھیں تو گھر کی رونق کے لیے ایک ہنگامے کی آرزو رہتی ہے۔ مشاعرے کے بہانے یوسفی نے انیسویں صدی کے پہلے نصف میں ہندوستانی قصبوں اور چھوٹے شہروں کی ذہنی و تمدنی فضا کا جس باریکی سے جائزہ لیا ہے اور اس کی ساری کمیوں، کجیوں، خامیوں اور کوتاہیوں کو جس محبت سے بیان کیا ہے اسے پڑھ کر انسانیت پر اعتماد پختہ ہو جاتا ہے۔ شہروں اور قصبوں کی مجموعی فضا اپنے باسیوں کی ذہنی، فکری، تہذیبی اور تعلیمی سطح کی چغلی کھاتی ہے اور اس کی ہوا کے جھونکوں میں بھی علاقائی اقدار و روایات کی بو باس رچی ہوتی ہے۔ انجن کو قریب دیکھ کر بینڈ بجانا بھول جانے والے کم عمر لڑکے، دیہاتی کاشتکاروں کے گھر مہمان بن کر دھات کے گلاس میں لسی کا ناشتہ اور پھر اس ناشتے کی شکایت کرنے والے مہمان شاعر، مشاعرہ لوٹنے والے بے صبر سامعین جو مشاعرے کو میلہ مویشیاں جیسی تقریب سمجھے ہوئے تھے، یہ منظر اپنے تمام تر بے ترتیبی، بدنظمی اور بلڑپن کے باوجود ایک سچی زندگی کی سانس لیتی تصویر کھینچتے ہیں۔ ان تصویروں میں کوئی بھی مصنوعی، پرتکلف اور التزاماً ڈھالا گیا ٹکڑا نہیں بلکہ ایک بے ساختگی اور فطری چال سے چلتی ہوئی زیست کہانی ہے۔

''آبِ گم'' انسان کی آفاقی فطرت کا ایسا بھرپور مرقع ہے جس میں مصنف نے جزئیات نگاری سے کام لے کر کوئی گوشہ ان چھوا نہیں چھوڑا۔ ہزیمت خوردہ، زخمی انا کے چھل فریب ہوں یا بند راستوں سے رس رس کر گزر جانے اور بہر طور روٹی کما کھانے کی حوصلہ مند استقامت، ماضی کے سرابوں پر نگاہ جما کر حال کے بے آب و گیاہ صحراؤں سے گزر جانے کی ادا ہو یا نسل در نسل چلتی جنس کی پیاس جو اجنتا اور ایلورا کے تاریک غاروں کی چٹانوں پر ناخنِ تمنا سے کریدی ہوئی نسوانی شبیہوں سے لے کر، نیم کی شاخوں سے چھنتی، سڈول ٹانگوں پر امربیل کی طرح ترچھی لپٹتی پشواز سے ہوتی ہوئی ایملی زولا کی Nana اور دیگا (Degas) کی کسبیوں تک جا پہنچی ہے، یوسفی کا قلم کہیں نہیں ٹھٹکتا۔ یہ الگ بات کہ بعض نقادوں نے ۴۰۴ صفحات کی اس کتاب میں سے وہی چند صفحے یا جملے نشان زد کیے ہیں جن میں جنس یا اس کے متعلقات کا ذکر ملتا ہے اور ان کی بنا پر یوسفی پر جنس زدگی کا دلچسپ الزام لگایا ہے مگر آبِ گم سے اس نوعیت کے اقتباسات کا انتخاب، یوسفی کی فکری سمت سے

زیادہ قاری یا نقاد کی افتادِ طبع پر روشنی ڈالتا ہے۔ درحقیقت انھوں نے انسانی زندگی کو بیک وقت اس کے داخلی و خارجی تناظر میں دیکھا، سمجھا اور محسوس کیا ہے۔ وہ اس کے پھیلاؤ اور گہرائی دونوں پر نظر رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں بنیادی انسانی مسائل کا تذکرہ ملتا ہے۔ یہ مسئلے فکری ہو یا عملی، جذباتی ہوں یا نفسیاتی، اقتصادی ہوں یا سیاسی، اور معاشرتی ہوں یا تہذیبی، یوسفی نے اپنی خنداں نثر کے پردے میں لپیٹ کر ہر تلخ حقیقت کو نچوڑ ڈالا ہے۔ چند جملے بطور مثال ملاحظہ کیجیے:

- لیڈر خود غرض، علما مصلحت بیں، عوام خوف زدہ اور راضی بر رضائے حاکم، دانش ور خوشامدی اور ادارے کھوکھلے ہو جائیں (رہے ہم جیسے لوگ جو تجارت سے وابستہ ہیں تو: کامل اس فرقہ سجار سے نکلا نہ کوئی) تو جمہوریت آہستہ آہستہ آمریت کو راہ دیتی چلی جاتی ہے۔
- ہر دکھ، ہر عذاب کے بعد زندگی آدمی پر ایک راز کھول دیتی ہے...... جیسا اور جتنا اور جس کارن آدمی دکھ بھوگتا ہے، ویسا ہی بھید اس پر کھلتا ہے۔
- حوادث کو روکا نہیں جا سکتا، ہاں تہذیبِ حواس سے حوادث کا زور توڑا جا سکتا ہے۔
- ہر شخص کے ذہن میں عیش و فراغت کا ایک نقشہ ہوتا ہے جو دراصل چربہ ہوتا ہے اس ٹھاٹ باٹ کا جو دوسروں کے حصے میں آیا ہے۔ لیکن جو دکھ آدمی سہتا ہے وہ تنہا اس کا اپنا ہوتا ہے۔ بلا شرکتِ غیرے۔ بالکل نجی، بالکل انوکھا۔ ہڈیوں کو پگھلا دینے والی جس آگ سے وہ گزرتا ہے اس کا کون اندازہ کر سکتا ہے۔
- ہر لمحے کی اپنی سچائی اور اپنی صلیب اور اپنا تاج ہوتا ہے۔
- مسلمانوں نے کسی کے ہندو، عیسائی یا بدھ مت کا پیرو ہونے پر کبھی تعرض نہیں کیا۔ البتہ اپنی فقہ اور فرقہ سے باہر ہر دوسرے مسلم کا سر پھاڑنے اور کفر کا فتویٰ لگانے کے لیے ہر وقت تیار رہتے ہیں۔ آگ تکفیر کی سینوں میں دبی رکھتے ہیں
- بظاہر وہ اتنے تنہا نہیں تھے جتنا محسوس کرتے تھے۔ مگر آدمی اتنا ہی تنہا ہوتا ہے جتنا وہ محسوس کرتا ہے۔
- خواری کا اصلی سبب سمجھ میں آ جائے تو جھنجھلاہٹ جاتی رہتی ہے۔ پھر انسان کو چپ لگ جاتی ہے۔

- لفظوں کی جنگ میں فتح کسی بھی فریق کی ہو، شہید صرف سچائی ہوتی ہے۔
- زر کو حاجت روا کرنے والا قاضی الحاجات کہا گیا ہے۔ تسلیم۔ مگر جب یہ خود سب سے بڑی حاجت بن جائے تو وہ صرف موت سے رفع ہوگی۔
- میں وہ درخت ہوں جو ٹرین میں جاتے ہوئے مسافر کو دوڑتا ہوا نظر آتا ہے۔
- گھوڑے کے جانے سے انسانی تہذیب کا ایک ساونتی باب ختم ہوتا ہے۔ وہ باب جب سورما اپنے دشمن کو للکار کے آنکھوں میں آنکھیں ڈال کے لڑتے تھے۔ موت ایک نیزے کی دوری پر ہوتی تھی اور یہ نیزہ دونوں کے ہاتھ میں ہوتا تھا۔ موت کا ذائقہ اجنبی سہی لیکن مرنے والا اور مارنے والا دونوں ایک دوسرے کا چہرہ پہچان سکتے تھے۔ غافل سوتے ہوئے بے چہرہ شہروں پر مشروم بادل کی اوٹ سے آگ اور اندھی موت نہیں برستی تھی۔

بلاشبہ "آبِ گم" کا سوتا زندگی کی کوکھ سے پھوٹتا ہے اور یوسفی نے اس کے دھارے کے ساتھ ساتھ چل کر زندگی کی راکھ کریدی ہے، اس کے دشت و صحرا کھنگالے ہیں، اس کے ویران کنویں جھانکے ہیں، گل گشتِ چمن بھی کی ہے مگر کسی عیش کوش، غفلت شعار کی طرح نہیں، مآل رنگ و بو سے واقف، محرمِ راز کی طرح۔ اس نے زندگی کا کشت اٹھایا ہے مگر بے دلی اور بے زاری سے نہیں، شوق اور لگن سے۔ دکھ کے آتش کدے کو گل و گلزار کرنے کا ہنر اسی شوق اور لگن کی دین ہے۔ آبِ گم کے اُسلوب کی شگفتگی اور طرزِ ادا کی الھڑ شوخی اسی گہرے دکھ کو جھیل جانے کا حوصلہ دیتی ہے۔ اس کے فقروں کی تہ دار معنویت اسرارِ حیات کے پرت کھولتی ہے اور لفظوں میں چھپی آگ کی لپٹیں جینے کی لذت ایزاد کرتی ہیں۔ "آبِ گم" اُردو نثر کا سرمایۂ افتخار اور ادبیاتِ عالیہ کا ناگزیر جزو ہے۔

حوالہ جات

۱۔ طارق حبیب، مرتب، مشتاق احمد یوسفی (چراغ تلے سے آبِ گم تک)، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء
۲۔ مشتاق احمد یوسفی، آبِ گم، دانیال کراچی، ۲۰۰۵ء، ص ۲۰
۳۔ ایضاً
۴۔ اُسلوب احمد انصاری، تبصرہ آبِ گم، مشمولہ "نقد و نظر" علی گڑھ، ص ۲۲۹، ۲۳۰
۵۔ آبِ گم، ص ۷۸۔۷۹
۶۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔۱۱۲
۷۔ اُسلوب احمد انصاری، تبصرہ آبِ گم، مشمولہ "نقد و نظر" علی گڑھ، ص ۲۳۱
۸۔ آبِ گم، ص ۲۰۶

سعادت حسن منٹو

ایک نئی تعبیر

زندگی کی تمام تر عقلی و فکری تگ و دو کا مقصد کیا ہے؟ فلسفے کیوں تشکیل پاتے ہیں اور خیالات و نظریات کیسے وضع ہوتے ہیں؟ سوچ کا عمل کیا ہے اور کیوں ہے؟ میرے نزدیک اس ساری بحث کا لبِ لباب یہ ہے کہ انسان تفکر اور تعقل کی بنیاد پر اپنے لیے ایک مخصوص نظریۂ حیات ترتیب دے کر، یا منتخب کر کے، زندگی کو اس کی روشنی میں بسر کرنا چاہتا ہے۔ یہی انسان کا مقصدِ حیات اور اس کی فطرت کا بنیادی تقاضا ہے۔ تاہم ڈسپوزیبل کلچر کی گلوبلائزیشن کے بعد یہ بات خاصی فرسودہ اور زائد المعیاد معلوم ہوتی ہے اور انسان نے پینے کے پیالے سے لے کر جینے کے اُسلوب تک سبھی کچھ برت کر پھینک دینے کا وتیرہ اپنا رکھا ہے۔ اس طرزِ عمل کے دفاع میں اس کے پاس اپنے جواز اور دلائل موجود ہیں جو کئی مقامات پر ناقابل انکار بھی معلوم ہوتے ہیں مگر ان سب کا نتیجہ یہ ہے کہ انسان محض ایک اکائی کی حیثیت سے زندگی گزارے اور ایک اجتماعی ہیئت قائم نہ ہو پائے۔ لیکن یہ بات انسانی فطرت کے منافی ہے۔ خالقِ کائنات نے انسان سمیت تمام انواع کو گروہی زندگی کا ملکہ اور تقاضا عطا کیا ہے۔ اور گروہی زندگی تبھی ممکن ہے جب ایک مخصوص گروہ کے درمیان نظریاتی مفاہمت اور ہم آہنگی پائی جائے۔ زندگی کے مختلف پہلوؤں پر اس کا نقطۂ نظر ایک ہو اور وہ یکساں حالات میں یکساں ردِ عمل کا مظاہرہ کرے۔

ادب ہو یا علم و دانش، تحقیق ہو یا تنقید، جب تک ہاتھ میں ایسی میزان نہ ہو جو

صیر فی کائنات کا کام دے سکے تب تک حقیقت کی پرکھ ممکن نہیں اور صداقت کی تلاش بے سود ہے۔ یہاں یہ سوال اپنی جگہ بامعنی ہے کہ صداقت اور حقیقت خود اضافی اصطلاحات ہیں تاہم ایک ایسے گروہ میں جو یکساں نظریات و تصورات پر یقین رکھتا ہو، حقیقت اور صداقت اضافی قرار نہیں دی جا سکتیں بلکہ ان کا ٹھوس وجود تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ ان معاشروں میں، جو کسی نظریے کی بنیاد پر قائم ہوتے ہیں، ایسے افراد کا اکثریت میں ہونا نہایت ضروری ہے جو اس نظریے پر یقینِ کامل رکھتے ہوں اور اس میں پڑنے والی ہر دراڑ کو بروقت اور بلا تاخیر بھر دینے کی سعی میں مصروف رہیں۔ خواہ یہ سعی کتنی ہی نامشکور کیوں نہ ہو۔ پروفیسر فتح محمد ملک کی کتاب ''سعادت حسن منٹو۔ ایک نئی تعبیر'' بھی ایسی ہی ایک کوشش پر مبنی ہے۔

اگر پاکستان ایک نظریاتی مملکت ہے تو اس کا صاف اور سیدھا مطلب یہ ہے کہ پاکستان محض کسی قوم کی اقتصادی خوشحالی کے حصول کے لیے قائم نہیں ہوا بلکہ اس لیے قائم ہوا کہ انسانوں کا ایک گروہ اپنے مخصوص نظریات کی روشنی میں زندگی بسر کرنے کا آرزومند تھا۔ اسے اپنا تہذیبی تشخص عزیز تھا اور وہ اپنی نظریاتی وابستگی کو جلب منفعت کے لیے فروخت کرنے پر تیار نہ تھا۔ پاکستان قائم کرنا اس لیے ضروری ہو گیا تھا کہ اس گروہ کی نظریاتی انفرادیت اور تہذیبی پہچان کا سودا کرنے کے خواہش مند صاحب اختیار ہونے کو تھے اور جہاں جہاں وہ صاحب اختیار ہوئے، وہاں انھوں نے اس اختیار کا ناجائز استعمال کیا تھا۔ اس سیدھی سادی بات کو کئی گنجلک پیرایوں میں الجھایا گیا اور قدم قدم پر تشکیک و گماں کی دھند پھیلائی گئی۔ مگر پروفیسر فتح محمد ملک ان خوش نصیب لوگوں میں سے ایک ہیں جنھیں اس دھندلائے ہوئے موسم میں بھی یقین کی روشنی میسر رہی ہے۔ اس روشنی کا منبع وہ الاؤ ہے جو ان کے سینے میں چراغ کی طرح جل رہا ہے۔ پروفیسر فتح محمد ملک نے کبھی اپنی نظریاتی وابستگی کو اپنے لیے رجعت پسندی کی علامت نہیں گردانا۔ انھوں نے کھلم کھلا اپنے ہاتھ میں ایک میزان تھام رکھی ہے جس کے ایک پلڑے پر پاکستانیت کے باٹ دھرے ہیں اور دوسرے پر وہ زندگی کے تمام مظاہر کو تول تول کر ان کی قدر و قیمت متعین کرتے ہیں۔ حالانکہ بین الاقوامی منڈی میں یہ باٹ کب کے متروک ہو چکے ہیں اور اب ناپ تول کا اعشاری نظام جاری ہے۔ اسلام اور پاکستانیت، اس دور میں خطرے کے سرخ نشانوں میں تبدیل ہو چکے ہیں۔

اسلام کا جانا پہچانا مطلب ہے، ڈاڑھی، پردہ، اونچا پاجامہ اور جہاد کے نام پر قتل و غارت اور پاکستان کے معنی سمجھے جاتے ہیں، جہالت، غربت، بے ضمیری، بدعنوانی اور دہشت گردی۔ ایسے میں اگر کوئی شخص ان دونوں کو برملا اپنی پہچان قرار دے تو اس کی طرف چونک کر دیکھنا پڑتا ہے۔ پروفیسر فتح محمد ملک ایسے ہی صاحب ہوش دیوانوں میں سے ہیں جو ان دونوں نظریات سے اپنا انفرادی اور قومی تشخص اخذ کرنے سے شرماتے ہیں نہ کتراتے ہیں۔

منٹو کے بارے میں ان کی کتاب ''سعادت حسن منٹو۔ ایک نئی تعبیر'' پہلی بار ہاتھ آئی تو اس کے عنوان سے جو اندازہ قائم ہوا وہ کتاب پڑھنے کے بعد بالکل غلط ثابت ہوا۔ منٹو کے فکر و فن کا از سرِ نو محاکمہ کرنا بہت ضروری ہے کیونکہ ہمیں ایک عرصے سے منٹو کو ایک مخصوص پہلو سے دیکھنے اور بیان کرنے کی عادت پڑ چکی ہے۔ خیال تھا کہ ملک صاحب نے اس حوالے سے منٹو کے فن کو کھنگالا ہے مگر کتاب کا موضوع اس اندازے سے بالکل مختلف ہے۔ اس کتاب میں پیش لفظ کے علاوہ سات مضامین پروفیسر فتح محمد ملک صاحب نے تحریر کیے ہیں جن میں سے چھ کتاب کے پہلے حصے میں شامل ہیں اور ساتواں دوسرے حصے کے آخر میں شامل کیا گیا ہے۔ ضمیمہ جات کے عنوان سے نو دیگر تحریریں کتاب کے دوسرے حصے میں شامل کی گئی ہیں۔ ان میں سے ایک ظہیر کاشمیری کا مضمون ہے، تین تحریریں منٹو کی ہیں، چار محمد حسن عسکری کی اور ایک رسالہ اُردو ادب کا افتتاحیہ مقالہ ہے جو منٹو اور محمد حسن عسکری کی مشترکہ کوشش کا ثمر تھا۔ یہ وہ تحریریں ہیں جو کتاب کے پہلے حصے میں پیش کردہ نقطۂ نظر کو تقویت دیتی ہیں اور ایک اعتبار سے اس کا ثبوت پیش کرتی ہیں۔ نقطۂ نظر یہ ہے کہ منٹو اپنی تمام تر ترقی پسندی اور انقلابی بغاوت کے باوجود نہ صرف قیامِ پاکستان کے واقعے کی قلبی تصدیق کر چکے تھے بلکہ تقسیم کے بعد وہ ایک عظیم فکری انقلاب سے گزرے جس نے ان کی قلب ماہیت کر دی اور وہ جو مذاہب اور جغرافیائی حد بندیوں کو انسانیت کے قتل کے مترادف سمجھا کرتے تھے، بالآخر اس بات کے قائل ہو گئے کہ فرد کی شناخت اس کے گروہ سے منسلک ہے اور مرگِ انبوہ کے ہنگام میں ذاتی و نجی احساسات و افکار و نظریات اسے اپنی جماعت سے ممتاز نہیں کر پاتے۔ اس مرحلے پر انھیں اپنی نظریاتی اور قومی وابستگیوں کا احساس ہوتا ہے اور وہ برملا انھیں اپنا لیتے ہیں۔ محمد حسن عسکری سے ان کی وابستگی اور اشتراکِ کار کا جذبہ بھی اسی نظریاتی اور قومی تصور کا زائیدہ ہے جس کی بنا پر ترقی

پسند تحریک کے زعما کی طرف سے ان پر رجعت پسندی کا الزام لگایا گیا۔ یہاں تک کہ احمد ندیم قاسمی نے، جو ان کے ذاتی دوست بھی تھے، اسی بنا پر منٹو سے ترک مروت کر لی کیونکہ وہ منٹو کی پاکستان سے نظریاتی وابستگی کو پارٹی احکامات کی خلاف ورزی تصور کرتے تھے۔ اس قلب ماہیت کو ملک صاحب نے منٹو کی پاکستانیت کا نام دیا ہے اور ان کے بقول:

"پاکستانیت کا یہ جیتا جاگتا شعور کسی منطقی استدلال یا علمی وسعت کا زائیدہ ہرگز نہیں بلکہ منٹو کے خارجی مشاہدات اور باطنی تجربات کا ثمر ہے۔"

دوسرے مضمون میں وہ جنگِ آزادیٔ کشمیر کے بارے میں منٹو کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں جو نہ تو پاکستان کی حمایت پر مبنی تھا اور نہ بھارت کی مخالفت پر۔ بلکہ کشمیری عوام کی تائید میں تھا۔ تیسرے مضمون میں منٹو پر نام نہاد ترقی پسندوں کی جانب سے رجعت پرستی کی تہمت کا جواب دیا گیا ہے۔ چوتھے مضمون میں منٹو کی فکری صلابت اور نظریاتی استقامت کو ان کی تحریروں کے حوالے سے، نمایاں کیا گیا ہے اور چھٹے مضمون میں منٹو کے حقیقت نگاری سے مثالیت پسندی کے سفر کی داستان بیان کی گئی ہے۔ بیچ میں ایک پانچواں مضمون بھی ہے جس کا ذکر بعد میں آئے گا۔

دراصل بات یہ ہے کہ پاکستان کی موجودہ کم از کم دو نسلیں ایسی ہیں جنھوں نے یک قومی اور یک مذہبی معاشرت میں آنکھیں کھولی ہیں۔ انھوں نے اپنے اردگرد ایک ایسی فضا اور ماحول دیکھا ہے جس میں نسلی، گروہی اور لسانی تعصبات کی جھلک تو موجود ہے مگر مذہب اور قومیت کے نام پر کوئی اختلاف نہیں ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اگر انھیں جدید اور اعلیٰ تعلیم میسر آ جائے اور وہ زندگی اور اس کی بنیادی اقدار کا تعین کرنے میں مصروف ہو جائیں تو انھیں محسوس ہوتا ہے کہ مذہب اور قومیت کے نام پر انسانوں کے درمیان اختلافات اور نفرتوں کو ہوا دینا غیر عقلی اور غیر انسانی بات ہے۔ چنانچہ وہ ایسی کسی تفریق کے بارے میں مخصوص تحفظات کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس اسی معاشرے میں وہ افراد بھی موجود ہیں جنھوں نے نہ صرف قبل از تقسیم، برصغیر کی کثیر القومی معاشرت کا تجربہ کیا ہے بلکہ قیامِ پاکستان کے دوران پیش آنے والے اندوہناک وقعات کا تجزیہ بھی کیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ایک فریق خواہ کتنا ہی وسیع القلب اور انسان دوست کیوں نہ ہو، جب دوسرا فریق اجتماعی طور پر کسی بنیادی تعصب کا شکار ہو اور اس کی فکر، رویہ

اور طرز عمل اس تعصب سے مغلوب ہو جائے تو عملی طور پر فرد کی تشخص اور قومی بقا کے دو ہی راستے ہیں، یا تو اپنی پہلی شناخت سے دستبردار ہو کر مقابل کی شناخت کو اپنا لیا جائے اور یا پھر اپنے بنیادی نظریے سے مضبوطی سے منسلک رہ کر اس تعصب کا مقابلہ کیا جائے۔ قیامِ پاکستان کے دوران جو حالات و واقعات پیش آئے وہ ایسے کئی اذہان کو اپنی شناخت کا ایک نیا وسیلہ عطا کر گئے اور انھوں نے اپنے نظریاتی تشخص کو نئے سرے سے دریافت کیا۔ ادبی شخصیات میں یہی صورتِ حال ممتاز مفتی کو بھی درپیش تھی۔ فسادات کے دوران انھیں محسوس ہوا کہ ان کی وسعتِ نظر اور آفاقی اصول ان کی پہچان نہیں بن سکتے۔ وہ مردم شماری کے خانے میں ایک مسلمان ہیں اور یہی ان کی شناخت ہے۔ اسی کی بنا پر وہ گردن زدنی اور قابلِ نفرت ہیں۔ ہندو ذہنیت ان کے ذہنی و نظریاتی تشخص کو ان کی پہچان تسلیم کرنے پر آمادہ نہیں تھی اور اسی کے نتیجے کے طور پر ان کے اندر سے ایک مسلمان اور پاکستانی بیدار ہوا جس نے ان کی تحریر کا رُخ موڑ کر رکھ دیا۔ بالکل یہی واقعہ منٹو کے ساتھ بھی پیش آیا اور وہ شیام کے ایک جملے سے اس حقیقت کو پہنچے کہ پاکستانی مسلمانوں کے سلوک کے ردِعمل میں ان کا عزیز دوست شیام انھیں قتل کرنے پر آمادہ ہو سکتا ہے کیونکہ وہ بھی ایک مسلمان ہیں۔ یہی لمحہ اپنی ترجیحات کے از سرِ نو تعین کا لمحہ ثابت ہوتا ہے اور وہ پاکستان منتقل ہونے کا فیصلہ کر لیتے ہیں۔ یہ لمحہ ان پر اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ بمبئی اپنی تمام تر وسعت اور اقتصادی فوائد کے باوجود اب ان کا وطن نہیں رہا اور ان کی شناخت اب ان کے نئے وطن پاکستان سے جڑی ہوئی ہے۔ منٹو نے اس نئی شناخت کو کسی مجبوری یا بے دلی سے نہیں، خوب اچھی طرح غور و خوض کرنے کے بعد اپنایا تھا۔ انھیں اس تصور کی حقیقت سے کلی طور پر آگاہی حاصل ہو گئی تھی کہ پاکستان کا قیام اس خطے کے کروڑوں مسلمانوں کی تقدیر بدلنے کا واحد راستہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بعد ان کی تحریروں میں اس یقین کی جھلک نظر آتی ہے اور پنڈت نہرو اور چچا سام کے نام ان کے خطوط، قائداعظم کا خاکہ اور ترقی پسندوں کے نام ان کی مختلف تحریریں اس حقیقت کی عکاسی کرتی ہیں۔ پروفیسر فتح محمد ملک نے اس کتاب کے تمام مضامین میں یہی بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ منٹو نے پاکستانی قومیت کو سچے دل سے اپنا لیا تھا اور ایک سچے پاکستانی کی حیثیت سے اس دنیا سے رخصت ہوئے۔

اس کتاب کے محرکات کا اندازہ لگانا دشوار نہیں۔ فکری انتشار کے اس دور میں پاکستانی قوم جس نظریاتی بحران سے گزر رہی ہے اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ایک سوچی سمجھی سازش کے ذریعے ان بڑی ادبی و علمی شخصیات کو قومیت کے نظریے سے لاتعلق ثابت کیا جائے جو عوام کے دلوں میں بستی ہیں اور یوں اس نظریے کی قوت کو کمزور کیا جائے جو پاکستان کی بنیاد ہے۔ چنانچہ نئی نسل کو عجیب و غریب گمراہ کن تاویلات کے ذریعے مرکز سے دور ہونے کی ترغیب دی جارہی ہے اور تعلیمی اداروں میں پچھلی نسل کے استادوں کو نت نئے سوالوں کا سامنا ہے۔ یہاں تک کہ اقبالؒ اور جناح بھی ایسی ہی تاویلوں کی زد میں رہتے ہیں۔ ایسے حالات میں بالواسطہ طور پر یہ کتاب دو قومی نظریے اور برصغیر کی مسلمان آبادی کے منفرد تہذیبی تشخص کا اثبات کرتی ہے۔ اور پاکستانی قوم کے لیے ایک مرکز یقین سے غیر مشروط طور پر جڑے رہنے کی اہمیت واضح کرتی ہے۔ یہ کتاب نئی نسل کو احساس دلانا چاہتی ہے کہ بین الاقوامی صورتِ حال کے تناظر میں اپنی قومی اور نظریاتی شناخت سے منسلک رہ کر ہی اپنے تشخص کا اثبات کیا جاسکتا ہے۔ یہ تشخص انسان کی تقدیر ہے۔ اسے اپنے والدین، اپنے زمانۂ حیات اور اپنی وراثتی مجبوریوں کی طرح بدلا نہیں جاسکتا۔ دوسرے ملکوں کی شہریت اور ان کا تہذیبی کردار اختیار کر کے بھی ہم اپنی بنیاد سے غیر وابستگی ثابت نہیں کر سکتے اور نہ پاکستانی نژاد ہونے کے لیبل سے چھٹکارا پا سکتے ہیں۔ اس لیے کہ نام نہاد گلوبلائزیشن کے باوجود تاحال ایسی کوئی انسانی آبادی یا مملکت وجود میں نہیں آئی جہاں صرف انسان ہونا ہی باعثِ شرف ہو اور کسی ابتلا، سیاسی یا معاشی اختلاف اور تجارتی مفادات کے ٹکراؤ کی صورت میں اندرونی تعصبات کا کھل کر اظہار نہ کیا جائے۔ پروفیسر فتح محمد ملک نے اس اہم نکتے کے ابلاغ کا مشن اپنا رکھا ہے اور اپنی تحریر و تقریر سے اس کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔

اس کتاب کے پانچویں مضمون ''ٹوبہ ٹیک سنگھ۔ ایک نئی تعبیر'' میں ملک صاحب نے اشتراکیت پسند دانشور طارق علی اور اشتراکیت بیزار نقاد وارث علوی کے ان تبصروں کا جواب دیا ہے جو انھوں نے منٹو کے مشہور افسانے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کے بارے میں کیے ہیں اور جن کے مطابق، منٹو نے اس افسانے کے ذریعے تقسیم ہندوستان کا بطلان کیا ہے۔ ملک صاحب نے ان دونوں نقادوں کے اس تجزیے سے اختلاف کیا ہے اور منٹو کی پاکستانیت کا اثبات کرنے کے بعد اپنا

نقطۂ نظر ثابت کرنے کے لیے اس افسانے کی ایک اور توجیہ پیش کی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''منٹو کے اس افسانے کا موضوع نہ تو تقسیم ہے اور نہ فسادات۔ اس شاہکار کہانی کا موضوع ہے حافظے کی گمشدگی اور تخیل کی موت۔ اس باب میں منٹو کا ذہنی تجسس اسے اس حقیقت کا شعور بخشتا ہے کہ جب انسان کا حافظہ گم ہو جاتا ہے اور تخیل چھن جاتا ہے اور یوں وہ ماضی کو فراموش کر بیٹھتا ہے۔ حال سے بے خبر ہو کر رہ جاتا ہے اور مستقبل کا کوئی تصور ہی قائم نہیں کر سکتا، تب وہ آدمیت کے بلند مقام سے گر کر نباتات اور جمادات کی جانب لوٹ جاتا ہے۔''

یوں تو ایک افسانے یا کسی بھی فن پارے کی تفہیم کئی طریقوں سے ہو سکتی ہے اور تنقیدی عمل کے دوران اس کی مختلف فنی جہتوں اور معنوی پرتوں کی نقاب کشائی ہوتی رہتی ہے لیکن کسی افسانہ نگار کے مجموعی فنی مزاج اور ماحول کو مدنظر رکھ کر جو تصویر بنتی ہے اسے عام طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو میرا خیال ہے اس افسانے کی فضا مجموعی طور پر اس انسانی المیے کو اجاگر کرتی ہے جو تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہوا اور جسے اُردو کے کم و بیش ہر افسانہ نگار نے دیکھا، دکھایا اور محسوس کیا ہے۔ قدرت اللہ شہاب کے ''یا خدا'' سے لے کر منٹو کے ''کھول دو'' اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' تک اسی فضا کی توسیع نظر آتی ہے۔ ان انسانی المیوں کو محسوس کرنے یا انھیں بیان کرنے سے یہ معنی اخذ کرنا یقیناً درست نہ ہوگا کہ متعلقہ افسانہ نگار نظریاتی طور پر تقسیم کے خلاف تھے۔ لہٰذا طارق علی اور وارث علوی کا استدلال اس ضمن میں قابل قبول نہیں ٹھہرتا۔ منٹو نے تقسیمِ ہند کے واقعے سے جس نوعیت کے اثرات قبول کیے تھے اور جن کا تفصیلی جائزہ پروفسر فتح محمد ملک نے اپنی اس کتاب میں پیش کیا ہے، ان سے منٹو کی تقسیم کے واقعے کے متعلق ذہنی و قلبی کیفیت پر روشنی پڑتی ہے۔ اس پس منظر میں اس افسانے کو تقسیم ہند کے واقعے کے خلاف احتجاج قرار دینے کا رویہ درست معلوم نہیں ہوتا۔

یہ افسانہ ایک ایسے پاگل شخص کی ذہنی و جذباتی واردات کا اظہار کرتا ہے جو بظاہر ذہنی اعتبار سے پس ماندہ اور نارمل فکری عمل سے بے گانہ ہے لیکن اس کی جذباتی زندگی کسی ایسے نقطے پر اٹکی ہوئی ہے جہاں وہ اپنے وطن سے گہرے طور پر وابستہ ہے۔ اگرچہ پاگل پن کے سبب وہ اپنی بیٹی

تک کو نہیں پہچانتا اور نہ اپنے بچپن کے ساتھی سے کوئی شناسائی محسوس کرتا ہے لیکن اپنے شہر ٹوبہ ٹیک سنگھ سے اس شدت سے وابستہ ہے کہ پاگل خانے میں گزارے جانے والے پندرہ برسوں کے دوران اسے اس وابستگی کی بنا پر ٹوبہ ٹیک سنگھ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ پاگل خانے کی محدود زندگی میں برس ہا برس تک رہنے کے باوجود یہ شخص اپنی مٹی کی کشش سے پیچھا نہ چھڑا سکا۔ اسے اپنی زمینیں یاد ہیں نہ اپنے مربعوں کی ملکیت کا مسئلہ پریشان کرتا ہے۔ اسے اگر کچھ یاد ہے تو وہ مٹی جس نے اسے جنم دیا ہے۔ اسے کسی سیاسی یا نظریاتی مسلک کا علم نہیں۔ وہ تقسیم ہندوستان کے فیصلے کے پس پشت کام کرنے والے کلیدی عوامل کی اہمیت سے بے خبر ہے۔ لیکن جبلی طور پر اپنی مٹی، اپنے شہر اور اپنے وطن سے محبت کرنے پر مجبور ہے۔ وطن کا تصور اس کے لیے کسی سیاسی مملکت کی حد بندی تک نہیں جاتا۔ وہ تو اپنے شہر، اپنے قصبے ہی کو اپنا وطن تصور کرتا ہے اور اسی سے جڑا رہنا چاہتا ہے۔ اسے اس بات سے کچھ غرض نہیں کہ ہندوستان اور پاکستان ایک ملک ہیں یا دو۔ وہ یہ بھی نہیں سوچتا کہ جس شہر کے پاگل خانے میں وہ موجود ہے وہ ہندوستان کا ہے یا پاکستان کا۔ اسے صرف یہ فکر ہے کہ اس کا شہر، اس کا قصبہ، ٹوبہ ٹیک سنگھ اس کی رسائی میں رہے اور اس کی واپسی کا امکان زندہ رہے۔ اس افسانے سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ یہ دونوں باتیں بین السطور اپنا اظہار کرتی ہیں کیونکہ منٹو کا فن افسانہ نگاری اس قدر چست اور منجھے ہوئے اُسلوب پر مبنی ہے کہ وہ اپنے افسانوں کے مرکزی خیال کو کہیں بھی الفاظ میں ادا کرنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ واقعات کی بہتی ہوئی رو کو ایک تسلسل سے پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ لہٰذا ان کا مطمع نظر سمجھنے کے لیے ان کے مجموعی مزاج کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔

ان دو باتوں میں سے ایک تو یہ ہے کہ وہ مقام جسے انسان اپنا وطن سمجھتا ہے، یوں غیر ارادی اور بے ساختہ طور پر اس کی جذباتی ضرورت بن جاتا ہے کہ فکر و شعور کے معطل ہونے کے بعد بھی انسان اس کی گرفت سے آزاد نہیں ہو پاتا۔ اس افسانے کا مرکزی کردار بھی ایسی ہی صورتِ حال سے دوچار ہے:

> ''اس کا نام بشن سنگھ تھا مگر سب اسے ٹوبہ ٹیک سنگھ کہتے تھے۔ اس کو یہ قطعاً معلوم نہیں تھا کہ دن کون سا ہے، مہینہ کون سا ہے، یا کتنے سال بیت چکے ہیں......

> پاکستان اور ہندوستان کا قصہ شروع ہوا تو اس نے دوسرے پاگلوں سے پوچھنا شروع کیا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟ جب اطمینان بخش جواب نہ ملا تو اس کی کرید دن بدن بڑھتی گئی اب ملاقات بھی نہیں آتی تھی۔ پہلے تو اسے اپنے آپ پتہ چل جاتا تھا کہ ملنے والے آ رہے ہیں پر اب تو جیسے اس کے دل کی آواز بھی بند ہو گئی تھی جو اسے ان کی آمد کی خبر دے دیا کرتی تھی۔ اس کی بڑی خواہش تھی کہ وہ لوگ آئیں جو اس سے ہمدردی کا اظہار کرتے تھے۔ اور اس کے لیے پھل، مٹھائیاں اور کپڑے لاتے تھے وہ اگر ان سے پوچھتا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے تو وہ یقیناً اسے بتا دیتے کہ پاکستان میں ہے یا ہندوستان میں۔''

دوسری بات یہ کہ جب بھی ملکوں اور سلطنتوں کے درمیان بڑے بڑے مسائل طے ہوتے ہیں اور عوام کی قسمتوں پر اثر انداز ہونے والے فیصلے کیے جاتے ہیں تو عوام کی ایک بڑی اکثریت، اپنی ذہنی و فکری پس ماندگی کی بنا پر ان سے ناواقف اور غیر متعلق رہتی ہے۔ انھیں اپنی فوری ضرورتوں سے، خواہ وہ جذباتی ہوں یا اقتصادی، اتنی فرصت ہی نہیں ملتی کہ وہ ان مسائل کا بغور جائزہ لیں اور ان کی افادیت یا عدم افادیت پر مطلع ہو سکیں۔ منٹو نے عوام کی اس لاعلمی اور بے تعلقی کو پاگل خانے کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ گویا جو لوگ اس تقسیم کے واقعے کی معنویت اخذ کرنے سے قاصر رہے ہیں، دراصل قومی و تہذیبی نیز معاشی و معاشرتی امور کی گہرائی سے ناواقف ہیں اور معاملات کو سطحی اور فوری نظر اور نامکمل شعور سے جانچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یوں پروفیسر فتح محمد ملک کے اس نقطۂ نظر کی تائید ہوتی ہے کہ یہ افسانہ کسی طور بھی تقسیمِ ہند کے خلاف منٹو کے جذبات کا اظہار نہیں کرتا بلکہ ایک کردار کی ذہنی پس ماندگی اور حقائق کا ادراک نہ کر سکنے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے طرزِ عمل کا اظہار ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ انسانوں کی اپنی مٹی سے جذباتی وابستگی کی بھی عمدہ عکاسی کرتا ہے۔

عطاالحق قاسمی کی کالم نگاری

عطاالحق قاسمی ایک طویل عرصے سے اُردو صحافت سے منسوب ہیں۔ طویل نسبتیں عموماً ناخوشگوار نتائج پیدا کرتی ہیں۔ چنانچہ عطاالحق قاسمی کی کالم نگاری کے ارتقائی مراحل کا جائزہ لیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کا یہ طویل تجربہ ان کے طرزِ تحریر کے معاملے میں بالکل بے اثر ثابت ہوا ہے۔ ان کا ہر کالم آج بھی پہلے کالم کی طرح صاف سمجھ میں آجاتا ہے۔ آج بھی ان کی زبان وہی مجبور عوام کی سیدھی سادی زبان ہے۔ وہی روزمرّہ، وہی محاورہ، وہی چٹخارہ، جو بابو کے ہوٹل سے لے کر برکتے کے تندور تک ہر جگہ ہماری لوئر مڈل کلاس کا پسندیدہ اندازِ گفتگو ہے۔ اور وہی موضوعات جو نچلے طبقے کی خواہشات اور تجربات کی عکاسی کرتے ہیں۔ مثلاً معزز دانشور حضرات کی طرح اکیسویں صدی کے متوقع اور غیر متوقع کلچرل اور سوشل ڈھانچوں کے اجزائے ترکیبی اور گلوبل ولیج پر ان کے ممکنہ مثبت اور منفی اثرات کے مطالعہ کی بجائے وہ اس فکر میں مبتلا رہتے ہیں کہ پٹرول کی قیمت بڑھے گی تو ڈبل روٹی اور کیک سے لے کر مونگ کی دال تک ہر چیز اس کی زد میں آئے گی، پھر غریب آدمی اپنا بجٹ کس سے تیار کروائے گا۔ عبدالکریم کے دوسرے بیٹے کو بھی نوکری نہ ملی تو اس کی لاڈلی بیٹی کی ڈولی کون اٹھائے گا، پپو کے ہاتھ میں بستہ نہ تھمایا گیا تو اس کے ہاتھ سے ''پڑیاں'' کون چھینے گا۔ وہ پائلٹ نہ بن سکا تو ''جہاز'' بن جائے گا، نہیں تو ''بھونڈ'' تو ضرور ہی بنے گا۔ اب یہ بھی کوئی باتیں ہیں جن پر ایک نامی گرامی ادیب، شاعر اور صحافی قلم اٹھا سکے اور پھر اس قلم کی روانی بھی وہ کہ بات سے بات نکلتی چلی جائے۔

کالم نگاری کے میدان میں کئی بڑے بڑے نام ستاروں کی طرح چمکتے ہیں مگر جدید دور میں

ایک ایسا مجرد اُسلوب بیان بھی ابھر کر سامنے آیا ہے جو ابلاغ سے بعید اور فہم عامہ کی رسائی سے باہر رہتا ہے۔ اسی مجرد اُسلوب نے بعض کالم نگاروں کو ہر قسم کے اوجِ کمال تک پہنچایا ہے اور اس ضمن میں ایسے ایسے علائم و رموز وضع کیے ہیں جن کی کلیدِ رسائی علی بابا تو کیا، خود کالم نگار کے پاس بھی نہیں ہوتی۔ مشرقی تہذیبی اقدار کو مدنظر رکھتے ہوئے اس بات کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے کہ قاری، کالم نگار کی حقیقی رائے کی پردہ دری نہ کر سکے اور کالم کو کسی بھی صورت، کسی شخص یا جماعت کی موافقت یا مخالفت میں ثابت نہ کیا جا سکے یا ضرورت پڑنے پر ثابت کیا جا سکے۔ عطاالحق قاسمی کالم نگاری کے اس اعلیٰ فنی معیار سے بالکل بے بہرہ معلوم ہوتے ہیں۔ ایسے مبہم، دھند میں لپٹے ہوئے، ہیولہ نما کالموں کے پس منظر میں ان کے شوخ اور متبسم، مجسم ''ہاں'' یا ''نہ'' قسم کے کالم عجیب بدلا ہوا ذائقہ فراہم کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر صاحبانِ ذوق اخبار کی شہ سرخیوں سے بھی پہلے ''روزنِ دیوار سے'' جھانکنا ضروری سمجھتے ہیں۔

عطاالحق قاسمی جس کا ساتھ دینا چاہیں ببانگِ دہل دیتے ہیں اور جس کی مخالفت پر کمر باندھ لیں اس کو کھلے بندوں للکارتے ہیں اور اپنے تمام تیر و تفنگ، آستینوں وغیرہ میں چھپا کر رکھنے کے مہذب طریقے پر عمل کرنے کے بجائے کھلے بندوں تلوار یا سونٹا یا حسبِ ضرورت کوئی اور ہتھیار سونت کر ہوا میں لہراتے پھرتے ہیں۔ بلکہ بعض اوقات تو اس عمل کے دوران وہ بندوق اپنے دوستوں کے کاندھے پر رکھنے سے بھی دریغ نہیں کرتے۔ جس طرح جمہوریت کے حوالے سے اپنے دو کالموں میں انھوں نے یہ بندوق ''یوکے'' کی مدد سے منشا یاد کے کاندھوں پر اور ہومیو پیتھی اور ایلو پیتھی کے بہانے انور مسعود صاحب کے شانوں پر دبا کر رکھ دی تھی۔

جمہوریت سے عطاالحق قاسمی کی وابستگی غیر مشروط اور غیر متبدل رہی ہے۔ انھوں نے ہمیشہ وطنِ عزیز کی تقدیر کو جمہوری عمل کے تسلسل سے وابستہ قرار دیا ہے۔ وہ ہر چڑھتے سورج کے سجدہ گزاروں میں کبھی شامل نہیں ہوئے۔ ان کا سورج اگر ڈھل بھی جائے تو وہ بڑی ثابت قدمی سے اس کے دوبارہ طلوع ہونے کا انتظار کرتے ہیں۔ جب منفعت طلبی اور خود غرضی فن کے درجے سے نکل کر ایک سائنس بن چکی ہو اور تہذیبی مرکزوں میں ان کی باقاعدہ تربیت دی جاتی ہو، ایسے شخص کو دیوانہ ہی کہا جا سکتا ہے۔

عطاء الحق قاسمی کے احباب نے ان کے کالموں کو طنز و مزاح کا شاہکار قرار دے رکھا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ان کی تحریریں اس تیز رفتار اور بے سواد زندگی میں پل بھر کو رک کر ایک لمبی سانس لینے کا وقفہ فراہم کرتی ہیں۔ ان کی شگفتہ بیانی زندگی کے بھاری پتھر کو تھوڑی دیر کے لیے ہلکا پھلکا بنا دیتی ہے مگر اس شگفتگی کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے۔ جب بھی وہ کوئی زیادہ مزاحیہ کالم لکھتے ہیں، ایلو پیتھک گولیوں کی طرح اس کے سائڈ ایفیکٹس بھی زیادہ دردناک ثابت ہوتے ہیں۔ جب کوئی آپ کی دکھتی رگوں پر ہاتھ رکھے، گلے سڑے زخموں کی پٹی بدلے یا آپ کو کسی مہلک مرض میں مبتلا ہونے کا مژدہ سنائے، تو چاہے رو کر سنائے یا ہنس کر، طبی اصطلاحوں میں بات کرے یا لطیفوں کی زبان میں، تکلیف تو بہر حال ہوتی ہی ہے۔ یوں یہ کالم قوم کو معدے کے السر میں مبتلا کرنے کی ایک سازش بھی قرار دیئے جا سکتے ہیں اور ڈر یہ ہے کہ کہیں یہ ''سٹیرائڈز'' کا درجہ نہ حاصل کر لیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

''پہلے ہمارے ہاں مفکر پیدا ہوا کرتے تھے، اب ''متفکر'' پیدا ہوتے ہیں۔''

''ہمارے عوام کا اعتماد دائیں اور بائیں دونوں بازوؤں سے اٹھ گیا ہے چنانچہ وہ سڑک کراس وقت دائیں بائیں نہیں دیکھتے بلکہ ''صراطِ مستقیم'' پر چلنے کی کوشش کرتے ہیں اور یوں ان کا انجام بھی وہی ہوتا ہے جو عموماً صراطِ مستقیم پر چلنے والوں کا ہوتا چلا آیا ہے۔''

''بطور ایک سچے پاکستانی کے جب کوئی معزز شخص قانون کے شکنجے میں آتا ہے اور یوں اس کی بنی بنائی عزت خاک میں ملتی ہے تو مجھے کچھ روحانی قسم کی خوشی ہوتی ہے۔''

''اہلِ مغرب کے پاس سائیں مارکونی، سائیں سڈیسن، سائیں نیوٹن اور سائیں آئن سٹائن وغیرہ ہیں، جب کہ ہمارے پاس سائیں کوڈے شاہ ہے۔''

''قابلِ رحم ہے وہ قوم جو جو جنازوں کے جلوس کے علاوہ کہیں اپنی آواز بلند نہیں کرتی۔''

''عجیب بات ہے یہ خواجہ سرا ہمیشہ جمہوری حکومت میں بولتے ہیں، فوجی حکومت میں خاموش ہو جاتے ہیں۔''

عطاء الحق قاسمی کی کالم نگاری کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ دنیا تھرڈ میلینیم میں داخل ہو رہی ہے اور ان کی تحریروں سے ابھی تک دیسی گھی، تندور کی روٹی، بھولے کی لسی اور اباجی کے ڈنڈے کا ذائقہ ٹپکتا ہے۔ وہ خاکِ ارضِ وطن کو ایمان بنائے بیٹھے ہیں جب کہ اکیسویں صدی کا فرد خلاؤں میں مسکن تلاش کرتا پھر رہا ہے۔ زمین، نظریات، افکار، غرض ہر زنجیر سے آزادی کی متوالی دنیا میں کٹ منٹ کے کلّے سے برضا و رغبت اور بقائمی ہوش و حواس بندھ کر بیٹھ رہنا کسی دیوانے کا کام ہو تو ہو، کوئی ہوشیار یہ خطا نہیں کر سکتا۔ عطاء الحق قاسمی کے فکر و خیال کی جڑیں نہایت مضبوطی سے اپنی مٹی اور عقیدے سے پیوست ہیں۔ انھیں اپنے تہذیبی و ثقافتی تشخص پر ناز ہے اور اپنے عقیدے کو وہ زنجیر نہیں، محافظ تصور کرتے ہیں۔ وہ تیسری دنیا کی پس ماندہ قوموں کے زوال و ادبار کے اصل اسباب تلاش کرتے اور انھیں اپنے قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ اس تحقیق و تجزیے کے دوران وہ عمرانیات، نفسیات اور معاشیات کے علوم سے گہری واقفیت کا ثبوت دیتے ہیں۔ لیکن یہ سب کچھ اتنے ہلکے پھلکے اور عام فہم انداز میں قاری کے سامنے آتا ہے کہ وہ بھاری اور دقیق علمی اصطلاحات کا بوجھ اٹھائے بغیر ہنستے کھیلتے، گمبھیر مسائل کی اصل نوعیت سے آگاہ ہو جاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کے کالم ہر خاص و عام میں مقبول ہیں۔

تشخص کا طالب

اجمل نیازی

ادب کے ''مندر میں محراب'' تعمیر کرنے والا اجمل نیازی شناخت کے سفر میں ایک منزل اور مار گیا۔ وہ ایک سچا مسافر ہے اور سچے مسافر ہمیشہ شجر سایہ دار کی طرح مسافر نواز بھی ہوتے ہیں۔ ہم عصروں کے خاکوں کا مجموعہ ''تشخص'' اس مسافرت اور مسافر نوازی دونوں کا منظر نامہ ہے۔ یہ نئی دنیاؤں کی دریافت اور نئی پرانی بہت سی دنیاؤں کے درمیان اپنی ایک الگ دنیا کی آبادکاری کی واردات ہے۔ ''تشخص'' کا ہر مضمون بظاہر اک جہانِ دیگر کا سا سماں رکھتا ہے مگر اس کثرت میں وحدت کا رنگ اتنا نمایاں ہے کہ اجمل نیازی کے لیے روپوشی کی کوئی صورت ممکن نہیں۔ وہ ہر پردے میں عریاں اور ہر حجاب میں بے نقاب ہے۔ ایک مخصوص طرزِ تحریر کے آئینے میں، لفظ سے لفظ ملاتے، بات سے بات نکالتے اور ذات کی گھات بچھاتے، اجمل نیازی ایک متحرک اور گویا سکوت کے ساتھ ادھر سے ادھر آتا جاتا نظر آتا ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ یہ کتاب دراصل اجمل نیازی کا اپنا خاکہ ہے تو بے جا نہ ہوگا کیونکہ کتاب پڑھنے سے جو شخصیت سب سے زیادہ کھل کر اپنے زشت و خوب، پسند، ناپسند، اندھیرے اجالے کے ساتھ ہمارے ادراک پر منکشف ہوتی ہے وہ اجمل نیازی کی اپنی شخصیت ہے۔

یوں تو کتاب میں بے شمار دریچے ہیں۔ ہر دریچہ ایک نئی سمت میں کھلتا ہے، ہر سمت سے مختلف منظر دکھائی دیتا ہے اور ہر دریچے کی اندرونی جانب اجمل نیازی کبھی انگلی کے اشارے سے،

کبھی ابرو کی حرکت سے، کبھی نگاہ کی خفیف سی لرزش سے نظارگی کے نئے نئے زاویے سمجھاتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ دیکھنے والے خود دیکھنے کی تہہ داریوں کو دیکھ لیں۔ اس لیے وہ سادہ لوح دکان داروں کی طرح نئے اور انوکھے مال کو ہاتھ میں پکڑ پکڑ کر گاہک کو نہیں دکھاتا بلکہ ماہر اور ہشیار سیلز مین کی طرح اوپر کی شیلف میں نمایاں مقام پر اتنے خوبصورت انداز میں سجا دیتا ہے کہ ہر آنے والے کی پہلی اور بے اختیار نظر اس پر پڑے، پھر وہ اسے قریب سے دیکھنا چاہے، اس شوق میں آگے بڑھے، قریب جائے اور اپنی اچھی بری رائے خود قائم کرے۔

کتاب کے مضامین کا مطالعہ کرتے ہوئے ذہن بار بار رشید احمد صدیقی کی طرف پلٹتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے بھی اپنے دوستوں اور ہم عصروں کے خاکے لکھے ہیں۔ وہ بھی اندر کے آدمی کو باہر کے آدمی پر ترجیح دیتے ہیں۔ ان کے ہاں بھی وجود سے ماورا اک جہانِ معنی کے اسرار کھلتے دکھائی دیتے ہیں۔ الفاظ کی سطوت و شوکت ان کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ اجمل نیازی بھی کھلے آنگنوں اور وسیع دالانوں سے گزر کر اندر کی مقفل، نیم تاریک کوٹھڑیوں پر متجسس پلکوں سے دستک دیتا ہے۔ اس کی نگاہ اندھیروں کو ٹٹولتی، غاروں کے منہ کھولتی، اندر ہی اندر گہری اترتی چلی جاتی ہے، جیسے روشنی کی ایک کرن گم شدہ خزینوں کی کھوج میں سمندروں کے سفر پہ نکلے۔

وہ یافت اور بازیافت دونوں پر قادر ہے۔ معمولی معمولی باتوں، چھوٹے چھوٹے واقعات کو ایک گہری معنویت عطا کر کے ان سے اپنی تصویر میں رنگ بھرتا ہے۔ لفظ اس کا ہتھیار ہیں، خیال ان کی دھار ہے۔ اس کا ہر لفظ ایک علامت ہے، ایک دروازہ ہے، ایک منتر ہے، جو خیال کا باب کھولتا ہے۔ اس کے لفظ اور خیال میں پکی دوستی ہے۔ جہاں کہیں کوئی خیال پیدا ہوتا ہے، لفظ اس کی طرف دوڑے چلے آتے ہیں اور جہاں وہ کوئی لفظ لاتا ہے، خیال اس میں سمائے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے لفظوں میں خیال آفرینی کی بھرپور قوت اور خیالوں میں اظہار کی مکمل قدرت موجود ہے اور اس نے اس قوت اور قدرت سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔

''خطۂ تدریس کی سلطنت'' اور ''ایک گھر کے دو راستے'' اس کتاب کے بہترین مضامین ہیں۔ پہلا خاکہ ڈاکٹر نذیر احمد کا ہے اور دوسرا اشفاق احمد اور بانو قدسیہ کا۔ ڈاکٹر نذیر احمد کا خاکہ پڑھتے ہی ذہن میں ''نذیر احمد کی کہانی، کچھ ان کی کچھ اپنی زبانی'' کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

وہی استاد شاگرد کا پیارا اور محترم تعلق مضمون کے پس منظر میں خوشبو سے بوجھل ہوا کی طرح دھیرے دھیرے چلتا رہتا ہے۔ یہ واحد خاکہ ہے جس کا ہر لفظ ایک پرخلوص اور سچی انوالومنٹ میں ڈوبا ہوا ہے۔ ایک گہری وابستگی، محبت اور عقیدت کی ملی جلی جذباتی کیفیت اور اَن تھک روانی۔ ڈاکٹر نذیر احمد کی یادیں، ان کی باتیں جیسے مصنف کے دل سے اُمڈی چلی آتی ہیں۔ ایک پہاڑی جھرنے کی طرح جھومتی، لہلہاتی، گنگناتی، وارفتگی سے جھاگ اڑاتی، ایک اندرونی لگن سے سرشار فضا، جو گورنمنٹ کالج کی فضا ہے۔ اس مخصوص فضا اور مانوس ماحول کے پس منظر میں ایک محترم، ہردلعزیز اور پیاری ہستی کا چہرہ ابھرتا ہے۔ وہ چہرہ جو اس ساری فضا میں یہاں وہاں دمکتا ہے، مہکتا ہے، چہکتا ہے:

"ڈاکٹر نذیر کا کمال یہ تھا کہ انھوں نے گورنمنٹ کالج کی مغربی طرزِ تہذیب و تعلیم کی رنگ آرائیوں میں مشرقی انداز و اطوار کی سادگیوں کی خوشبو شامل کر دی۔ اس طرح ایک مربوط اور مضبوط تخلیقی، علمی ماحول وجود میں آ گیا۔ فضاؤں کو بیوروکریٹک رجحان کی بجائے ڈیموکریٹک مزاج نصیب ہوا اور جمہوری رنگ میں عوامی امنگ گھلتی چلی گئی۔ گورنمنٹ کالج کے انگریز یا انگریز نما پرنسپلوں کے برعکس ڈاکٹر نذیر شلوار قمیض میں ملبوس، پاؤں میں دیسی جوتی، لمبے بکھرے ہوئے بال، چہرے پر جنگلی معصومیت، لگتا تھا کہ کوئی ہپی پرنسپل کے دفتر پر قابض ہو گیا ہے۔"

ساری کتاب میں سراپا نگاری کی یہ اکلوتی مثال ہے۔ ایسی تصویر کسی اور کی نہیں بن سکی۔ شاید اجمل نیازی نے کسی اور کا مطالعہ اتنی باریکی، اتنے تجسس، اتنے شوق سے کیا بھی نہیں کہ اس کی وضع قطع، چال ڈھال، چلت پھرت، بول چال، اٹھک بیٹھک کو یوں آئینہ کر سکے۔ اس خاکے کا کمال یہ ہے کہ اس میں ایک زندہ متحرک اور فعال شخصیت رواں دواں نظر آتی ہے۔ باقی تمام خاکوں میں اس نے ساکن تصویروں سے کام لیا ہے۔ ان تصویروں میں بہت سے پوز، بہت سے زاویے ہیں لیکن ایک ہزار ساکن تصویریں مل کر بھی ایک متحرک فلم کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ یہی ایک خصوصیت اس خاکے کو ممتاز اور جاندار بناتی ہے۔

"وہ لڑکوں کے ساتھ مل کر جلوس نکالنے سے بھی نہیں کتراتے تھے مگر یہ بھی ہوا کہ جلوس ریگل چوک پہنچ گیا اور ڈاکٹر صاحب کو ریڈیو سٹیشن پر اطلاع ملی کہ ہنگامہ ہو گیا ہے۔ وہ ریگل چوک پہنچے۔ ایک طرف صدر یونین، دوسری طرف پرنسپل صاحب۔ دونوں نے تقریریں کیں۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ڈاکٹر صاحب لڑکوں کو لے کر واپس کالج آ گئے۔ اب اکیلا طالب علم اسمبلی ہال جا کر کیا کرتا۔ وہ بھی سر جھکائے پیچھے پیچھے ہولیا۔ سچے استاد سے بڑا لیڈر کون ہو سکتا ہے۔"

"ایک گھر کے دو راستے" اس پہلے خاکے سے مختلف مگر پیاری تحریر ہے۔ طرزِ بیان یہاں بھی باقی مضامین کا سا ہی ہے مگر اس طرزِ بیان کی پتلی شفاف جلد کے نیچے اور سا گلابی پن جھلک رہا ہے۔ پتہ نہیں یہ گلابی پن اشفاق اور بانو کی ہم رنگی کا ہے یا مصنف کی نیرنگی کا۔ مگر یوں لگتا ہے اجمل نیازی کے پاس اس موضوع پر کہنے کو بہت کچھ ہے۔ اسے سوچنے، سمجھنے اور انتظار کرنے کی مہلت نہیں ملتی۔ وہ مسلسل ایک کے بعد دوسری اور دوسری کے بعد تیسری کھڑکی کھولتا چلا جاتا ہے۔ اس کے فقرے روشنی کے گولے ہیں جنھیں وہ ہر سمت سے اشفاق اور بانو کے گھر پر پھینک رہا ہے۔ ہر فقرہ ایک نیا منظر روشن کر دیتا ہے۔ ہر لفظ ایک نئی جہت آغاز کرتا ہے۔ ہر خیال ایک نیا راستہ دریافت کرتا ہے۔ اجمل ان دونوں سے متاثر بھی ہے اور مرعوب بھی۔

"وہ اپنی یگانگتوں کو ظاہر ہونے سے بچائے رکھتے ہیں۔ ان دونوں کو پانا مشکل ہے۔ وہ دونوں مس انڈرسٹنڈ مخلوق ہیں۔ ان پر نگاہ غلط انداز بھی ڈال کر دیکھ لیجیے، سارے اندازے غلط ہو جائیں گے۔ ان سے بہتر اور کم تر آدمی ہوں گے مگر ان کے جیسا اور کوئی نہیں...... بانو پراسرار لگتی ہیں، اشفاق صاحب اسرار لگتے ہیں۔ دونوں صوفی ہیں۔ ملامتی صوفی۔ دونوں کا عمل اپنا اپنا ہے۔ ردِعمل ایک سا۔"

ایک اور قابلِ ذکر خاکہ "آپ بیتی کا جہانِ دیگر" کے عنوان سے قدرت اللہ شہاب پر لکھا گیا ہے۔ شہاب صاحب کی شخصیت کے اسرار و رموز ایسے نہیں کہ انھیں کھول کر بیان کیا جا سکے۔ اس بات کا اجمل کو بھی بخوبی احساس ہے۔ اسی لیے وہ ان کی شخصیت پر روشنی نہیں ڈالتا بلکہ ان کے شفاف اندھیروں میں جھانکنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کوشش میں اسے کیا ملا، یہ بھی نہیں بتاتا اس

ضمن میں اجمل نیازی اور شہاب صاحب کے درمیان ایک ناقابلِ بیان سے رابطے کا سراغ ملتا ہے۔ یہ رابطہ کس سطح پر ہے، یہ جاننا ہر سطح کے آدمی کے بس میں نہیں۔ اجمل نے بھی اس رابطے کو سطح پر لانے کی کوشش نہیں کی۔ اسے شہاب صاحب کی گہرائیوں اور پہنائیوں میں چھپائے رکھا ہے۔ مضمون پڑھنے والا شہاب صاحب کو سمجھ نہیں سکتا۔ جان نہیں سکتا۔ ایک انجان حیرت میں الجھ جاتا ہے اور اسی کے بقول حیرت ایمان کی دہلیز ہے۔

> ''کچھ لوگ پراسرار ہوتے ہیں، کچھ لوگ پراسرار لگتے ہیں۔ شہاب صاحب میں یہ دونوں اوصاف تھے۔ اتنا بڑا افسر اور اتنا بڑا آدمی۔ اتنا سادہ آدمی اور اتنا گہرا آدمی۔ جاننے والا آدمی تھا، لگتا ماننے والا تھا۔''

''کالم نگاری کا نگار خانہ''، ''دیکھ کبیرا ہسیا'' اور ''انشائیے کا میٹھا کنواں'' شگفتہ اور انبساط آمیز تحریریں ہیں جو اک خندۂ زیرلب پر مجبور کرتی ہیں۔ شاید اس پرلطف اثر انگیزی میں کچھ کمال ان شخصیتوں کا بھی ہو۔ اور پھر بیاں اپنا......

> ''وہ ایک بکھرا ہوا آدمی ہے بلکہ بکھرتا ہوا آدمی ہے اور بکھرتا ہوا آدمی ہی نکھرتا ہوا آدمی ہوتا ہے۔ اس کی زندگی رونقوں سے بھرے کھلے میدان کی سی ہے جہاں سارے موسم، سارے وقت، بڑے شوق، محبت اور بڑی سہولت کے ساتھ سما جاتے ہیں جہاں ہر طرح کے کھیل تماشے، میلے ٹھیلے، جلسے جلوس اور دوسرے اجتماعات ہو سکتے ہیں۔''

(کالم نگاری کا نگار خانہ)

> ''عورت اور زندگی میں بہت کچھ مشترک ہے کہ آدمی نہ مرنا چاہتا ہے، نہ کنوارہ رہنا چاہتا ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے کہ آدمی (عورت اور مرد) جیسی زندگی چاہتے ہیں جو انھیں نہیں ملتی۔ ہماری زندگی کوئی اور بسر کر رہا ہے۔ اور ہم نجانے کس الو کے پٹھے کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔''

(پنجابی کہانی کی رانی)

کتاب ختم کرنے کے بعد خیال آتا ہے کہ یہ صرف خاکوں کی کتاب نہیں۔ اجمل نیازی

نے محض شخصیت نگاری نہیں کی۔ جیسا کہ کتاب کے آغاز میں ''ہم عصروں کے لیے محبت'' کہتے ہوئے اس نے اقرار بھی کیا ہے کہ:

> ''میں نے اپنے منظر تخلیقی رکھا ہے اور پس منظر تنقیدی''

کچھ مضامین ایسے بھی ہیں جہاں منظر پس منظر اور پس منظر پیش منظر ہو گیا ہے۔ یہ شاید وہ لوگ ہیں جن کے ساتھ اجمل کی ذاتی، قلبی اور جذباتی وابستگی اتنی گہری نہیں اس لیے ان میں خلوص و محبت کی چاشنی کا وہ شہد آگیں ذائقہ نہیں۔ صرف نقطۂ نظر کی گل رنگی ہے جو تسکینِ نظر کا سامان تو کرتی ہے مگر کہیں کوئی بے نام سی تشنگی بھی چھوڑ جاتی ہے۔ ان مضامین میں اجمل کا تحقیقی و تنقیدی انداز غالب نظر آتا ہے۔

حمید شاہد کی افسانہ نگاری

''مرگ زار'' کے حوالے سے

زندگی موت کی امانت ہے۔ اس لیے زندگی سے محبت کرنے والے لوگ، موت کے زیر بار احسان رہتے ہیں۔ یہ ایسی کشش ہے جس کے دائروں سے نکل بھاگنا ان لوگوں کے لیے سہل نہیں، جو زندگی کو ہر پہلو سے چھوکر دیکھنا چاہتے ہیں۔ موت ایک اسرار ہے اور اسرار اپنی طرف بلاتے ہیں، آواز دیتے ہیں۔ حمید شاہد کی کتاب، ''مرگ زار'' اسی آواز پر لبیک کہتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

اس کتاب میں کل پندرہ کہانیاں ہیں۔ اور تقریباً ہر کہانی میں موت کی آہٹ ہے۔ جذبوں کی موت، قدروں کی موت، چھوٹی بڑی انسانی مسرتوں کی موت، وعدوں کی موت، ارادوں کی موت، خوابوں کی موت اور سب سے بڑھ کر جیتے جاگتے، زندہ لہو سے گرمائے ہوئے بدنوں کی موت جس کی اذیت محض اس خیال سے کم نہیں ہوسکتی کہ جسم کی موت سے انسان نہیں مرسکتا۔ موت انسانی ذہن وخیال اور جسم کی حرکت کے خاتمے کا نام ہے۔ کیونکہ عام عقائد کے مطابق، جسمانی موت کے بعد اس کا خیال اگر متحرک ہوگا تو اس حرکت کی نوعیت انفعالی ہوگی، فاعلی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ موت کا تصور ایک احساس محرومی سے آشنا کر دیتا ہے۔ زندگی دامانِ خیالِ یار کی طرح ہاتھ سے چھوٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ریت کے ذروں کی طرح مٹھیوں سے چھن چھن کر گرتی ہوئی۔ ہاتھ میں صرف ایک احساسِ زیاں کی تلچھٹ باقی رہ جاتی ہے۔

''مرگ زار'' کی بیشتر کہانیاں اسی تلچھٹ کو کریدتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ان کہانیوں کے ہاتھوں میں کہیں سوالوں کی تیسیاں، کہیں تحیر کی سوئیاں، کہیں بے بسی کی چمٹیاں اور کہیں احتجاج وبغاوت کی کسیاں ہیں۔ یہ اقرار وانکار کے شکنجے میں پھنسے ہوئے انسان کی بے چارگیوں کا آئینہ ہیں۔ ایسا انسان جسے سادہ اور معصوم زندگی کے لطف واہتزاز کی تلاش بھی رہتی ہے اور اس شعور وآگاہی کا لپکا بھی ہے جو اس معصومیت کی قیمت پر ملتی ہے۔ اکیسویں صدی میں ایک چھوٹی مچھلی کے ٹرانسپیرنٹ پیٹ میں رہنے والا انسان، جو بڑی مچھلیوں کی نقل وحرکت بھی دیکھ سکتا ہے اور ان کے ارادے اور نیت بھی سمجھ سکتا ہے۔ اسے اپنے میدانِ عمل کی تنگ دامانی کا احساس بھی ہے اور صورتحال کی نزاکت کا ادراک بھی۔ بھینس بننے سے انکار بھی ہے اور لاٹھی کی طاقت کا اندازہ بھی۔ وہ کبوتر کا تنِ نازک سہی مگر اسے آنکھیں بند کرنا پسند نہیں۔ اکیسویں صدی کی چھوٹی قوموں کے افراد جو اپنے گردوپیش کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں اور اپنی اپنی تہذیب وثقافت، لسانی وعلاقائی شناخت اور مخصوص روایات واقدار کو ایک بے ہنگم اور بے شکل وصورت ملغوبے کے بلیک ہول میں گرتے ہوئے بھی دیکھ رہے ہیں، جس اندوہناک کرب بے بسی سے دوچار ہیں، اس کی ایک واضح اور نمایاں جھلک اس کتاب میں دکھائی دیتی ہے۔

پندرہ میں سے چار کہانیوں کے تو عنوان ہی سے موت جھلکتی، بلکہ ٹپکتی ہے۔ مرگ زار، موت کا بوسہ، موت منڈی میں اکیلی موت کا قصہ اور دکھ کیسے مرتا ہے، ایسی کہانیاں ہیں جو اپنے تیز ناخنوں سے اپنا ہی کلیجہ چھیل چھیل کر ہی لکھی جاسکتی ہیں۔

''مرگ زار'' تیزی سے رنگ بدلتی دنیا کے اس اضطراب کی نقش گری ہے جس میں

تھا جو ناخوب بتدریج وہی خوب ہوا

وقت کے جبر میں الفاظ کیسے اپنا اعتبار ہی نہیں، مفہوم بھی کھو بیٹھتے ہیں اور وقت کا جبر بھی کوئی صدیوں کی بات نہیں۔ چند سالوں میں دیکھتے ہی دیکھتے اقدار وروایات کا چہرہ کیا سے کیا ہوگیا ہے۔ واقعات جس عجلت سے رونما ہورہے ہیں اس سے محسوس ہونے لگا ہے کہ کسی نہ کسی کا انجام قریب ہے۔ مگر کس کا انجام؟ شاید ایک عہد کا، شاید ایک نظریے کا، شاید ایک دستورِ حیات کا، شاید ایک اندھی قوت کا۔ سب کے اپنے اپنے خواب ہیں اور اپنا اپنا خیال۔ مصنف کا خیال کیا ہے،

کہانی سے یہ معلوم نہیں ہوتا مگر وہ بے قراری ضرور دکھائی دیتی ہے جو ہر انجام سے ذرا پہلے پھیل جایا کرتی ہے۔ وہ آثار ضرور نظر آتے ہیں جو بعد میں ایک واضح خیال اور پھر ایک خواب اور پھر ایک جوشِ جنوں میں ڈھل جاتے ہیں۔ کہانی کے آخری جملے اس اندیشے کی تصدیق کرتے ہیں:

> ''ماں نے ماسی کے اٹھے ہوئے ہاتھ جھٹک کر گرا دیے اور اسے رونے سے منع کرتے ہوئے کہا تھا کہ شہیدوں پر رویا نہیں کرتے۔ میں ماں کے حوصلے پر دنگ اور اس کی سادگی پر برہم تھا...... لیکن سچی بات تو یہ ہے کہ میں اندر سے کافر ہوتے ہوئے بھی اسے ٹوک نہ پاتا تھا...... مگر یہ تو تب کی بات ہے جب ایمان اور زمین کی کوئی وقعت تھی۔ اب تو ماں روتی ہے اور رلاتی بھی ہے۔ اتنا زیادہ اور اتنے تسلسل سے کہ میں بھی رونے لگتا ہوں اور بچھڑے ہوؤں کو یاد کرنے بیٹھ جاتا ہوں۔ میں بچھڑے ہوؤں کو اتنا یاد کرتا ہوں کہ اندر کا کافر دل بھینچ کر ایمان اور زمین سے وابستہ ان جذبوں کو اپنے ہی اندر سے ڈھونڈ نکالتا ہے، جو وہاں کبھی تھے ہی نہیں۔''

کہانی کا یہ اختتامیہ دراصل اس کتاب کا بھی اختتام ہے۔ محمد حمید شاہد ایک تخلیق کار ہے اور تخلیق کے لمحوں میں ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے جو لکھنے والے کے ہاتھ سے، قلم خود چھین لیتا ہے اور جو چاہتا ہے لکھ دیتا ہے۔ تخلیق کار خود ششدر رہ جاتا ہے کہ یہ مجھ سے کیا لکھا گیا۔ ہوسکتا ہے محمد حمید شاہد کی اس کہانی کے یہ اختتامی جملے بالکل شعوری ہوں اور التزاماً لکھے گئے ہوں لیکن اس عہد بے اماں میں ایمان اور زمین سے وابستہ جذبوں کا اعتراف ایسی جرأت رندانہ ہے جسے صرف شک کا فائدہ دے کر ہی معاف کیا جاسکتا ہے۔ البتہ یہ خیال ضرور پریشان کرتا ہے کہ اگر مصنف نے اس خیال کو واقعی عام کر دیا تو انجام اور بھی قریب آجائے گا۔ امید ہے مصنف کے احباب انھیں اس فعل سے روکے رکھیں گے۔

''موت منڈی میں اکیلی موت کا قصہ'' دکھ اور شدت احساس کی اس انتہا پر بیٹھ کر لکھی گئی کہانی ہے جہاں دکھ، طنز کی تلخی میں ڈھل جاتا ہے۔ اکیسویں صدی کے کورے کاغذ پر ایک اکیلی موت کا قصہ کیا سجے گا جب کہ ''تھوک میں مرتے انسانوں کے خون کی باڑھ'' ابھی منتظر ہے کہ اس مرگ انبوہ کے جشن میں ایک اکیلی موت کا نوحہ کیا معنی رکھتا ہے؟ اجتماعی سانحوں کی سرخی جمے۔ میں فرد کی ذات کیسے بے توقیر ہو جاتی ہے، حمید شاہد نے اپنے عہد میں آنے والی ہر قیامت کی چاپ کو اپنے دل پر دھمکتے محسوس کیا ہے۔

''موت کا بوسہ'' میں وہ لکھتا ہے:

> ''ایک لکھنے والا جب لکھتا ہے تو فوراً ہی لکھنے نہیں بیٹھ جاتا۔ پہلے وہ حیرت سے زمانے کو دیکھتا ہے...... اتنی حیرت سے کہ وہ سنسنی بن کر اس کے بدن میں دوڑ جاتی ہے...... تب کہیں اس کے لفظوں کو زمانہ حیرت سے دیکھتا ہے۔''

زمانہ اس کے لفظوں کو حیرت سے دیکھے یا نہ دیکھے مگر ان میں وہ سنسنی ہی نہیں، وہ اذیت بھی دکھائی دیتی ہے جو زمانے کو دیکھ کر اس کے دل میں برچھی کی طرح اتر رہی ہے۔

کتاب کی سات کہانیاں اگرچہ زندگی کے دیگر متنوع پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں مگر ان میں موت کا کوئی نہ کوئی بہروپ ضرور دکھائی دیتا ہے۔ ''ادارہ اور آدمی'' ایک مرتے ہوئے ادارے، اور کچلی ہوئی کمزور قوموں کی آخری رسومات کی تقریب کا قصہ ہے۔ اقتصادیات کے جال میں پھڑکتے ہوئے ناصبور کبوتروں کی کہانی۔ پتلیوں کی مانند کہیں اور سے ہلائی جانے والی ڈوروں میں بندھے انسانوں کے رقصِ غلامی کی ایک جھلک۔ وہ دن گئے جب غاصب لاؤ لشکر لے کر، تیر تفنگ سے لیس ہو کر، کمزور ملکوں اور قوموں پر چڑھائی کرتے تھے۔ اب تو وہ عالمی تجارتی کمپنیوں اور آزاد تجارت کے ہتھیار لے کر ایکسپرٹ اور کنسلٹنٹ بن کر آتے ہیں اور اداروں کو اندر سے کھا جاتے ہیں۔ قومیں اپنے قدموں پر کھڑی کھڑی، دیمک زدہ عصا کی طرح اچانک زمیں بوس ہو جاتی ہیں۔ وسائل اور اختیارات تک سود میں ادا کرنے پڑتے ہیں۔ جیسے کوئی گھنا پیڑ گرتا ہے تو کتنی ہی چیونٹیاں، گلہریاں اور چڑیاں بے گھر ہو جاتی ہیں، اسی طرح ایک ادارے کی تباہی سے کتنے گھروں میں بھوک اور مایوسی کا غلبہ ہو جاتا ہے۔ کتنے آدمیوں کی زندگیاں رہن رکھی جاتی ہیں۔ ان باتوں کا حساب رکھنے کی کس کو فرصت ہے۔ حمید شاہد نے اس کام کو فرض کفایہ سمجھ کر ادا کیا ہے۔

''سؤر گ میں سور''، عالمی گاؤں آباد کرنے کی خواہش میں بستی ہوئی بستیاں اجاڑ دینے والی مرگ آثار تھوتھنیوں کی کہانی ہے۔ معاصر صورتِ حال کے بیان کے لیے مصنف نے

بکریوں، کتوں اور سوروں کے استعارے جس خوبی سے بیان کیے ہیں وہ اس کی فنی پختگی اور اظہار کے وسیلوں پر قدرت کا مظہر ہیں۔ ''سورگ میں سور'' کا علامتی انداز اپنی جگہ نہایت مکمل اور بے ساختہ محسوس ہوتا ہے اور کہیں بھی تفہیم وابلاغ میں رکاوٹ کھڑی نہیں کرتا۔ یہ ایک نسل کی کہانی ہے نہ ایک ملک یا قوم کی۔ یہ اس روئے زمین پر رونما ہونے والے ایک عہدِ زیاں کی کہانی ہے۔ اس عہد کی جس میں:

> ''اوراب یہ ہو چکا ہے کہ کتے بہت زیادہ ہو گئے ہیں...... بہت زیادہ اور بہت قوی...... اتنے زیادہ کہ ہمارے حصے کا رزق بھی کھا جاتے ہیں۔ اور اتنے قوی کہ ان کی زنجیریں ہماری ہتھیلیوں کو چھیل کر ہمارے ہاتھوں سے نکل جاتی ہیں۔ یہ کتے ہمارے کھیت اجاڑنے والوں کے عادی ہو گئے ہیں...... عادی، خوف زدہ یا پھر ان ہی جیسے۔ ممکن ہے ان پلیدوں کے بار بار بدن تان کر کھڑا ہونے کے سبب کوئی سہم ان کے دلوں میں سما گیا ہو۔ معاملہ کچھ بھی ہو صورت احوال یہ ہے کہ تھوتھنیوں والوں کو غراہٹوں کی اوٹ میسر آ گئی ہے۔ کتے دور کھڑے فقط غرائے جاتے ہیں۔ ہم سے زخمی ہتھیلیوں میں بلم، برچھیاں اور کلہاڑیاں تھامی ہی نہیں جا رہیں لہٰذا ہم خوف اور اندیشوں سے کانپے جاتے ہیں...... اور کچھ یوں دِکھنے لگا ہے کہ جیسے اس بار تھوتھنیوں والے، انھی کتوں کی غراہٹوں کی محافظت میں ہمارے سارے کھیت کھود کر ہی پلٹیں گے۔''

یہ اعتراف شکست ہے یا صورت احوال واقعی، اس بات سے قطع نظر اس تمثیل کا اطلاق کہاں کہاں نہیں ہوتا۔ حمید شاہد نے اس کہانی میں علامت سے معنویت ہی نہیں بلکہ ابلاغ کی ایک ایسی سطح بھی اخذ کی ہے جو ہر اعتبار سے قابلِ رشک ہے۔

دوسری کہانیاں بھی کسی نہ کسی مرگ کا بیانیہ ہیں۔ ''معزول نسل'' میں کچے سے پکے تک کے سفر میں گم ہو جانے والی مسرتوں اور وفات پا جانے والی راحتوں کے نشان ہیں۔ ''گانٹھ'' پرانی امیدوں اور خوابوں کی راکھ سے نیا جنم لینے والے آگ کے کیڑے کی داستان ہے جو ایک اجتماعی سانحے کی آتش میں ڈھل کر نکلا ہے۔ وہ ایک نیا انسان ہے جسے اپنی پہچان اور قیام کے قرینے نئے

سرے سے طے کرنے پڑے ہیں۔ اس فکری زاویے کے حوالے سے اس کہانی کا ذائقہ ''مرگ زار'' سے ملتا جلتا ہے تاہم ایک ہی موضوع کو نہایت مختلف اور متنوع ٹریٹ منٹ کے ذریعے نیا رنگ دیا گیا ہے۔ ''تکلے کا گھاؤ'' مرتی ہوئی قدروں اور شکستہ رشتوں کا نوحہ ہے۔ ''لوتھ'' ایک جیتے جاگتے انسان کے اندر سے ڈھے جانے کے عمل کی نقش گری ہے۔ اور ''بے شور'' روئے زمین پر آسمانوں کی طرف دیکھتی ہوئی زندگی کے جرعہ جرعہ، قطرہ قطرہ، خشک ہو جانے کی دل دہلا دینے والی تصویر ہے۔ اس کہانی کا لوکیل اپنی جگہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس حوالے سے اُردو افسانے کی فضا میں یہ کہانی ایک نئے اور دلدوز موضوع کا اضافہ ہے۔ ایتھوپیا اور صومالیہ کی بھوک پر تو بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر ہمارے اپنے خطۂ بلوچستان میں خشک سالی کا عفریت کس کس طرح انسانی زندگیوں اور مسرتوں کا لہو پی رہا ہے اس بارے میں کوئی افسانہ کم از کم میری نظر سے نہیں گزرا۔ مصنف نے اگرچہ ایک غیر جانبدار راوی کی طرح یہ ساری حکایت بیان کی ہے مگر بے شور مصنف کی طرح اس کہانی کے ہر قاری کا پیچھا کرتا ہے اور غالباً یہی مصنف کا مقصد بھی ہے۔

باقی بچی، ایک تہائی سے بھی کم یعنی صرف چار کہانیوں، ''رکی ہوئی زندگی''، ''پارینہ لمحے کا نزول''، ''آٹھوں گانٹھ کمیت'' اور ''ناہنجار'' میں بچی کھچی، ٹوٹی پھوٹی، ادھ بچدی زندگی کو تھامنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے کے منظر ہیں۔ بیوی کے گرد گھومتی ان کہانیوں میں کشش اور گریز کی ساری قوتیں باہم دست وگریباں دکھائی دیتی ہیں۔ کھلی ہوئی آنکھیں جب سامنے کے روح فرسا مناظر سے تھک جائیں تو پل بھر کو پلکیں موند لینے سے راحت ملتی ہے اور دوبارہ دیکھنے کی اہلیت تازہ دم ہو جاتی ہے۔ یہ چاروں کہانیاں، پلکیں موند لینے کے اسی وقفے کی عکاس ہیں۔

شدت احساس اور فکری گہرائی کے ساتھ ساتھ تکنیکی تجربات بھی محمد حمید شاہد کی فنی پختگی میں نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ اس حوالے سے افسانے ''مرگ زار'' میں جگہ جگہ رک کر لکھے جانے والے ''نوٹ'' اور وہ اندازے جو وہ قاری کے ساتھ مل کر لگاتا ہے، اسے ایک مخصوص سمت دینے میں بہت موثر ثابت ہوتے ہیں۔ انھوں نے افسانہ نویسی کی مغربی تکنیک سے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ افسانے میں اپنی ذات اور قاری کو مسلسل شامل کرتے رہنے سے ان کی کہانیوں میں ایک خاص نوع کی دلچسپی اور دلکشی پیدا ہو گئی ہے۔ وہ قاری کی توجہ مسلسل اپنی کہانی کی طرف

مبذول رکھنے کے لیے طرح طرح کے حربے آزماتے نظر آتے ہیں۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ یہ حربے کامیاب بھی ثابت ہوتے ہیں۔ اس معاملے میں وہ ژاں پال سارتر کے مقلد معلوم ہوتے ہیں۔

حمید شاہد کی ان کہانیوں کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ موت ان میں محض ایک نجی اور ذاتی احساس کی صورت جلوہ گر نہیں ہوتی۔ اگرچہ موت کے بارے میں ان کے احساسات میں اتنی شدت ہے کہ اس کا بیان کرتے ہوئے ایک حسی تجربے کی آگ کی لپٹیں تک دکھائی دیتی ہیں لیکن یہ فقط ذاتی کرب نہیں ہے۔ مرتی ہوئی زندگی کو دیکھ دیکھ کر مرنا اور مر مر کر جینا ان کے گہرے مشاہدے اور اجتماعی کرب والم کو دل کی لگی بنا لینے کا نتیجہ ہے۔ انھوں نے اپنے اردگرد پھیلے ہوئے معاشرتی حقائق ہی کو اپنا موضوع نہیں بنایا بلکہ بین الاقوامی صورتِ حال کے تناظر میں ایک بالغ فکر انسان کی طرح حالات کا تجزیہ کرنے اور اس پر اپنے ردِعمل کا اظہار کرنے کی جرات مندانہ اور کامیاب کوشش کی ہے۔

افراد کی زندگیاں اور نظریات کس طرح اداروں، قوموں، ملکوں اور بالآخر دنیا بھر کے اقتصادی، معاشرتی اور سیاسی منصوبوں سے متاثر ہوتی ہیں۔ زنجیر کی کڑیاں کس طرح ایک دوسری سے پیوست ہو کر ایک ایسا جال بنا دیتی ہیں جس میں دنیا بھر کے معصوم اور سادہ لوح انسان سر کٹے پرندوں کی طرح پھڑ پھڑاتے ہیں۔

صید کون ہے اور صیاد کون؟
کون حاکم ہے کون محکوم؟
کون فاعل ہے کون مفعول؟

یہ اور ایسے کتنے ہی سوال ہیں جن کا سامنا اب ہر ایک کو ہے۔ ان سوالوں سے نظریں چرا لینا اب کسی کے لیے بھی ممکن نہیں رہا۔ محمد حمید شاہد بھی اپنے افسانوں میں ان سوالوں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر جینے کا اُسلوب عام کرتے نظر آتے ہیں۔

فاطمہ حسن کی ''کہانیاں گم ہو جاتی ہیں''

کہانیاں گم ہو جاتی ہیں، ان امکانات کی کتاب ہے جو کہانی بن سکتے تھے مگر بن نہ پائے۔ یہ اس ادھورے سفر کی بات ہے جس میں بھٹکتے رہنے کی کربناک لذت بھی ہے اور پہنچ نہ پانے کی دل شکن حکایت بھی۔ اس لیے کہ یہ آگاہی اور شناخت کا سفر ہے جو کبھی ختم نہیں ہوتا۔ خود سے خود تک کی مسافت میں ایسے کتنے ہی زمان و مکاں حائل ہیں جو کبھی جسم کے خطوط کی صورت تو کبھی روح کے دائروں کی شکل میں پاؤں کی زنجیر بن جاتے ہیں۔ کوئی بھی انسان، خواہ وہ مرد ہو یا عورت، جب تلاشِ حقیقت کے سفر پر نکلتا ہے تو طرح طرح کے آسیب اس کا پیچھا کرتے ہیں۔ اسے ڈراتے اور دھمکاتے ہیں۔ اس کی ہمت توڑ ڈالنے کے نت نئے جتن کرتے ہیں۔ اسے بھٹکا دینے کی ہر ممکن ترکیب آزماتے ہیں۔ یہ عورت کو مرد کا روپ دھار کر ملتے ہیں اور مرد کو عورت کے بہروپ میں گمراہ کرتے ہیں۔ شاید اس لیے کہ انسان اسی صورت میں سب سے زیادہ اور سب سے جلدی بھٹک جاتا ہے۔ اور شاید اس لیے بھی کہ اس طرح کے ڈر اور خوف اس سفر کی لذت اور کشش کو کئی گنا بڑھا دیتے ہیں۔ یہی رکاوٹ ہے جو بہاؤ کو تیز تر کر دیتا ہے۔ یہی دیوار ہے جو دروازے بنانا سکھاتی ہے اور یہی امتناع ہے جو شوق کی آگ کو اور بھڑکاتا ہے۔ فاطمہ حسن کی کتاب انھی آسیب نما چہروں، کریدتی ہوئی نظروں، ٹوٹی ہوئی امیدوں اور رکی ہوئی چیخوں کا منظرنامہ ہے۔ اس میں کسی زخمی پرندے کی پھڑپھڑاہٹ ہے جس میں کرب بھی ہے، بے بسی بھی اور احتجاج بھی۔ ان گم شدہ کہانیوں کو سمجھنے کے لیے پہلے انھیں تلاش کرنا پڑتا ہے اور پھر محسوس کرنا ہوتا ہے۔ انھیں محسوس کرنے کے لیے اس آگ کے دریا سے گزرنا لازم ہے جو ایک ستوانسے بچے

کی راہ میں پڑتا ہے۔ یہ کہانیاں ایک ایسی لڑکی کی نظر کا زاویہ ہیں جو شہرِ ذات کے چیستاں میں گم ہوگئی ہے۔ اسے باہر کی آزاد فضاؤں کا ذائقہ اپنی طرف بلاتا ہے، وہ اپنے پاؤں سے لپٹی ہوئی توقعات کی زنجیر سے رہائی چاہتی ہے، اسے ایک آزاد اور مستقل حیثیت میں قیام کرنے کی تمنا ہے مگر زندگی جب الجھے ہوئے دھاگوں کا گولہ بن جائے تو اسے سلجھانے کی کوشش اسے توڑ دیتی ہے۔ یہ کتاب اسی شکست و ریخت کا آئینہ ہے۔ اس میں شدت کا دکھ اور بلا کا رنج ہے۔ اس رنج والم کی کیفیت سے گزرے بغیر اس کتاب کو سمجھنا مشکل ہے۔ ان کہانیوں میں سبق آموز اور نتیجہ خیز واقعات کے سلسلہ در سلسلہ بیانات نہیں ملتے۔ بلکہ خیالات کے سلسلے ہیں جو دکھائی بھی دیتے ہیں اور سنائی بھی دیتے ہیں۔ ان سب سلسلوں کا ایک ہی حوالہ ہے اور وہ ہے لکھنے والے کی اپنی ذات۔ اسی ذات کی صدرنگی ہر نثری ٹکڑے میں اپنے جلوہ دکھاتی ہے۔ کتاب کے پیش لفظ میں، جس کا عنوان ہے کہانیاں گم ہو جاتی ہیں، وہ لکھتی ہے:

''بات یہ ہے کہ کہانی لکھنے کے عمل میں لکھنے والے کا اپنا وجود بار بار سامنے آتا ہے مگر وہ اتنے ٹکڑوں اور کرداروں میں بٹا ہوا ہوتا ہے کہ اسے جوڑ کر کسی ایک ذات کی شناخت مشکل ہی نہیں ناممکن ہوتی ہے۔ وہ ایک ذات مختلف کرداروں میں تحلیل رہتی ہے۔ اور کہانی کی ردتھاے رہتی ہے۔ مگر وہ اپنی تکمیل کے ساتھ کہاں ہے؟

تخلیقی عمل کے محرکات واسباب کا یہ شعور فاطمہ حسن کو مکڑی کی طرح اپنی ذات کے جال میں اسیر رکھنے میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔ اس لیے کہ یہ محض نسائی شعور نہیں ہے۔ نسائیت اس کے شعور کا ایک پہلو اور ایک جہت ضرور ہے جو کبھی کبھی اس کی شخصیت پر غالب آتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ خاص طور پر اس وقت جب وہ اپنی معنویت اور مقصدیت کا ادراک صنفِ مخالف کے رشتے اور رویے سے کرنا چاہتی ہے مگر یہ ایک مکمل انسان کا پورا کل نہیں ہے۔ مرد اور عورت دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم سہی لیکن ان دونوں کا باہمی تعلق کائناتی ارتقا کی ایک وقتی مگر اہم ضرورت کا محتاج ہے۔ مرد اور عورت کی تفریق اور تقسیم اسی بقائے نسلِ انسانی کے مقصد کے تابع ہے۔ ان دونوں کے باہمی تعلق میں پیچیدگیاں اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب ہم اس تفریق کو

مستقل اور ازلی مان کر ان دونوں کو ایک دوسرے کا حریف اور مدِ مقابل قرار دے ڈالیں۔ اور حقوق و فرائض کی لمبی اور بے نتیجہ پیکار میں الجھ کر رہ جائیں۔ لیکن ان سب حقائق سے واقف ہونے کے باوجود جب کوئی ایک صنف مسلسل کسی کج ادائی کی زد میں رہتی ہے تو حساس دل کا تڑپ اٹھنا لازم آتا ہے۔ فاطمہ کی تحریریں اسی حساسیت اور درد آشنائی کا اظہار ہیں۔

''دراصل جب سے میں بڑی ہوئی ہوں مجھے عجیب عجیب نظروں کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ کئی مرتبہ تو ابا کے دوست بھی یوں دیکھتے ہیں جیسے میں کوئی ٹافی ہوں جسے میرا چھوٹا بھائی مزے لے لے کر کھاتا ہے۔ یا پھر میرے اوپر چاکلیٹ کریم کی تہہ چڑھی ہے۔ جو یہ انگلیوں سے اتار کر چاٹ لیں گے۔''

''لڑکوں کو بھی یہی شکایت ہے کہ میں کتابیں پڑھ پڑھ کر اپنا وقت ضائع کر رہی ہوں۔ مجھے کیا پڑھنا چاہیے وہ آنکھیں جن سے مجھے الجھن ہوتی ہے یا وہ خطوط جو کبھی کبھی گمنام میرے پاس آئے ہیں۔ پہلی مرتبہ جب محلے کے ایک لڑکے نے میرے نوکر سے ایسا خط مجھے بھجوایا تھا تو میں نے بڑا شور مچایا تھا۔ نوکر کو فوراً گھر سے نکالنے کا مطالبہ کیا تھا۔ تب ممی نے نوکر کو تو نہیں نکالا۔ مجھ سے کہا کہ میں جب بھی باہر نکلوں دوپٹہ ٹھیک سے اوڑھوں۔ بھلا دوپٹے کا بیہودہ خط لکھنے والے سے کیا تعلق۔ مجھے دوپٹہ ٹھیک سے اوڑھنے سے انکار نہیں مگر ان آنکھوں کا کیا کروں جو دوپٹہ تو کیا کپڑوں کے پار دیکھتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ دل چاہتا ہے کسی دن ناخن ان آنکھوں میں اتار دوں۔ پھر سوچتی ہوں کتنی آنکھوں میں۔''

(چھتیس نمبر)

یہ کرب اس یکطرفہ فیصلے کا نتیجہ ہے جس کی صلیب صرف عورت کو اٹھانا پڑتی ہے۔ مرد کو کوئی یاد نہیں کرواتا کہ اسے بھی نظریں جھکا کر چلنے کا حکم ہے۔ کسی تماشے کا سحر توڑنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ نظر چرا لی جائے۔ تہذیب نظر کی فکر کرنے کی بجائے منظر کو مٹا دینے پر اصرارِ مسلسل معاشرے میں بے انصافی اور محرومی کا احساس پیدا کرتا ہے۔ فاطمہ کے ہاں اسی ناانصافی کے خلاف احتجاج اور اس احتجاج سے اٹھنے والے سوالوں کی تیز دھار ہے۔ عورت کی

قدر و قیمت کا معیار محض اس کے جسم کی پیائش کیوں؟ زندگی کی ارتقا پذیری میں اس کی جدوجہد کے دائرے محدود کیوں؟ اپنی ذات کے تمام تر امکانات تلاش کرنے اور انھیں پوری طرح استعمال میں لانے کے مواقع مفقود کیوں؟ یہ وہ سوال ہیں جو فاطمہ حسن کے باطنی اضطراب اور احساسِ الم کا باعث بنتے ہیں۔

اس مجموعے کی کہانیوں میں سے ''پری میچور برتھ'' اس میچور جذبے کی کہانی ہے جو وقت سے پہلے ہی نتائج و عواقب سے آگاہ ہو جاتا ہے۔ ''بلیک آرٹ'' میں جس بھیانک تصویر کا خوف جھانک رہا ہے وہ خود اس تصویر کے خالق کی ہے۔ بلکہ حقیقت یہی ہے کہ اس کہانی میں سب سے بھیانک تصویر اسی مصور کی ہے۔ ''عام سی لڑکی'' میں اپنی پہچان کو منوانے پر اصرار ہے۔ ''وقت اور فاصلہ'' اور ''چھوٹے بڑے لوگ'' دونوں کہانیوں میں شکستِ اعتبار کا سانحہ ہے۔ ''جھوٹے پھل'' اس ان کہی اور تسلیم نہ کی جانے والی پیاس کی داستان ہے جو رات کی تاریکی میں بدلے ہوئے وجود سے پھوٹتی ہے۔ لیکن تلاشِ حقیقت کے اس سفر کی کل داستان اتنی مختصر نہیں۔ ''بدلتی ہوئی جون، زمین کی حکایت، کہانی ایک شہزادی کی اور وہ بچہ ایک وسیع تر منظر نامے کی تصویر کھینچتی ہیں۔ ''زمین کی حکایت'' اس مجموعے کی سب سے خوبصورت اور معنی آفریں تحریر ہے۔ یہ ایک خواب سنانے والی عورت کی کتھا ہے۔ اور ہم سب جانتے ہیں خواب دیکھنا تو ایک بے ضرر سا عمل ہے اس لیے اس پر کوئی پابندی نہیں لگاتا لیکن خواب سنانا بڑے گھمبیر اور دوررس نتائج کا حامل ہو سکتا ہے۔ یہ وبائی امراض کی طرح چھوت کا باعث بھی بنتا ہے اور سننے والوں کے شعور کی بیداری کا محرک بھی ہو سکتا ہے اس لیے خواب سنانے والوں کو نقضِ امن کے جرم میں خاموش کر دینے کا دستور ہے۔

تعمیر و تخریب کی آویزش میں تخریبی قوتوں کو زور آور دیکھنا ہر حساس دل کا المیہ ہے۔ فاطمہ حسن کے ہاں اس المناک کیفیت کے کئی پہلو دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی نثر میں ایک رومانی، غنائیہ آہنگ ہے۔ اس کے جملے کسی طویل نظم کے ٹکڑے معلوم ہوتے ہیں جن کی رمزیت میں کئی اشارے پنہاں ہیں مگر ان اشاروں میں کوئی رنگ شوخی اور مسرت کا نہیں۔ ایک بے انت اور طویل، بے چین کر دینے والی اداسی کا سلسلہ ہے۔ ایک تڑپا دینے والا اضطراب ہے۔ ایک بھڑکتی ہوئی آگ ہے جو جھلسا دینے کی طاقت رکھتی ہے۔ اس کے لہجے میں شعلوں کی لپک ہے۔ سفاک

سچ کی تلخی ہے۔ اور جذبے کی آنچ دیتی ہوئی شدت ہے۔ لیکن شعلے راکھ بھی کر دیتے ہیں، میری دعا ہے کہ اس تڑپ، شدت اور حرارت میں تھوڑی سی نمی بھی مل جائے۔ کیونکہ ایک عورت سے بڑھ کر کون جان سکتا ہے کہ ہلکی آنچ پر پکی ہوئی ہانڈی کا ذائقہ تادیر بھلایا نہیں جا سکتا۔

وحید احمد کا ''زینو''

ایک جائزہ

ہم جس دور میں جی رہے ہیں وہ اختصاص پسندی یا سپیشلائزیشن کا دور ہے۔ اس دور میں آنکھوں کا ڈاکٹر معدے کی بیماری نہیں سمجھ سکتا اور دل کا طبیب کانوں کی تکلیف سے نا آشنا ہے۔ علوم کو شعبوں اور شعبوں کو شاخوں میں اس طرح بانٹ دیا گیا ہے کہ زندگی جو ایک ناقابل تقسیم کل کا نام ہے، مختلف اجزا کے ماہرین کے ہاتھوں ریزہ ریزہ ہوتی جا رہی ہے۔ تحلیل و تجزیہ کا یہ اندوہناک عمل اکیسویں صدی کے انسان کو اپنی مکمل شناخت سے محروم کر رہا ہے۔ ہم نے آئینہ دیکھنا چھوڑ دیا ہے اور اپنا جائزہ لینے کے لیے خردبین کے عدسے پر بھروسہ کرنے لگے ہیں۔ یہاں تک کہ ہمیں اپنے خواب پورے نظر آتے ہیں، نہ اپنے درد ہی پورے محسوس ہوتے ہیں۔ یہ بات بظاہر بے حقیقت اور بے ضرر سی لگتی ہے مگر ہماری انفرادی اور اجتماعی شکستگی اور ٹوٹ پھوٹ کی بڑی حد تک ذمہ دار ہے۔

ادب میں اس عمل کی جھلک شارٹ سٹوری یا مختصر افسانے میں دکھائی دیتی ہے۔ جس میں زندگی کے ایک پہلو، احساس کی ایک کروٹ، فکر کی ایک موج کو میگنیفائنگ گلاس کی زد میں لا کر انسانی ذہن میں ہیجان و اضطراب تو پیدا کیا جا سکتا ہے مگر اسے کوئی سمت دے کر نتیجہ خیز نہیں بنانا ہر ایک کے بس کا روگ نہیں کیونکہ عین ممکن ہے کہ اس ہیجان کا رُخ زندگی کی اجتماعی صورت کے منافی یا متضاد ہو۔ اس کے برعکس ناول ایک ایسی صنف ادب ہے جس میں زندگی کی مکمل تصویر دکھائی

دیتی ہے۔ یہ آئینہ دیکھنے اور دکھانے کا عمل ہے اور انسان کی ہمہ جہت فکری توانائیوں کا بھرپور اظہار کرنے پر قادر ہے مگر جدید دور کی مصروفیات اور عجلت پسندی کے باعث ناول لکھنا تو درکنار، پڑھنا بھی کم رواج ہوتا جا رہا ہے۔ ایسے میں ایک نئے ناول کی اشاعت یقیناً قابل تحسین ہے۔

وحید احمد کا ناول ''زینو'' زندگی کے پھیلاؤ کو ہر چہار جانب سے دیکھنے کی ایک نہایت عمدہ کوشش ہے۔ اگرچہ زندگی کا مکمل فہم ایک پانچویں سمت کی اسرار کشائی کا بھی متقاضی ہے تاہم اس موضوع پر بعد میں بات ہوگی۔ اس ناول کی پہلی بات جس نے مجھے چونکایا وہ زینو کا اپنے باپ سے کہا ہوا یہ جملہ تھا کہ ''تمہاری ذات تمہاری آگہی سے مختلف ہے۔'' یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کا شعور پیدا کرنے کی ضرورت ہے کہ ذات اور آگہی میں فاصلہ کیوں رہ جاتا ہے۔ بقول شاعر: ''علم را بر تن زنی مارے بود''۔ اس لیے کہ یہ فاصلہ بہت خطرناک نتائج پیدا کرتا ہے اور اسے محض یہ کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا کہ دانشور اور فنکار کی تخلیقی ذات الگ ہوتی ہے اور حقیقی ذات الگ۔ ایسی دو نیم ذات کی تخلیقیت پر شبہ کیا جانا چاہیے کیونکہ یہ پری میچور شعور کی پیدائش و افزائش میں شریک ہوتی ہے اور انسانیت کو بونے اور معذور افراد عطا کرتی ہے خواہ وہ فاتح عالم اسکندر اعظم ہی کیوں نہ ہوں اور ارسطو جیسے ماہر فن کے چاک پر ہی کیوں نہ ڈھلے ہوں۔ ارسطو کی یہی چوک اس ناول کا محرک بنی ہے۔

اس ناول کا مرکزی کردار زینو ارسطو اور اسکندر کا ہم عصر ہے جس نے علم و حکمت تو اپنے عالم و فنکار مگر حریص باپ سے حاصل کیے ہیں مگر اسے ایک پراسرار وہبی بصیرت بھی حاصل ہے جس کا مصدر و ماخذ واضح نہیں کیا گیا۔ اسی دولت وجدان کے بل پر وہ درختوں سے ہم کلام ہوتا اور کوہی ابابیلوں کی پرواز کا نگراں رہتا ہے۔ وہ ارسطو سے برابری کی سطح پر بات کرتا ہے مگر ناول نگار ایک غیر محسوس طریقے سے زینو کی ارسطو پر فضیلت کو ثابت کر دکھاتا ہے۔ گویا لاشعوری طور پر علم و دانش اور فلسفہ و منطق پر وجدان کی برتری کا اظہار کرتا ہے۔

جب ارسطو کو اسکندر کا اتالیق مقرر کیا جاتا ہے تو وہ شاعری کے بارے میں افلاطونی نظریے سے متفق نہ ہونے کے باوجود اسی پر عمل پیرا ہوتا ہے کیونکہ وہ اسکندر کو اسکندر اعظم بنانے کا کارنامہ سرانجام دینا چاہتا ہے۔ وہ ہومر کی رزمیہ شاعری سے نوعمر شہزادے کے رگ و پے میں ایسی

چنگاریاں بھر دیتا ہے جو دنیا بھر میں فتنہ وفساد اور خون ریزی کا طوفان بن کر پھیل جاتی ہیں۔ اور یہ سلسلہ آج تک جاری وساری ہے۔ ارسطو کی دانش اسی مقام پر ٹھوکر کھاتی ہے۔ زینو اپنی باطنی روشنی سے اس ٹھوکر کا انجام دیکھ لیتا ہے اور ہر مرحلے پر اسکندر کے بڑھتے ہوئے قدم روکنے کی کوشش کرتا ہے مگر اس کی بصیرت ہمیشہ ناکام رہتی ہے کیونکہ انسان صرف دولت کا حریص نہیں بلکہ طاقت اور مطلق العنانی کا پرستار بھی ہے۔ یونان کے میدان جنگ سے اٹھتی ہوئی حرص وہوس کی یہ یلغار مصر سے لے کر ہندوستان تک پھیل جاتی ہے۔ زینو کی سونے سے بھری کشتی قوت کے کسی پجاری کی عناں گیر نہیں ہو پاتی یہاں تک کہ اکیسویں صدی میں زینو کو حیات نو ملتی ہے۔ سویڈن کا فلسفی سائنسدان برٹل اس پر جمی وقت کی صدیوں پرانی برف کو جدید ٹیکنالوجی کی مدد سے اتنی مہارت سے پگھلاتا ہے کہ انسانی دماغ کے کسی حصے کو بھی نقصان نہیں پہنچتا اور وہ اپنی قدیم دانش اور یادوں کے سرمائے سمیت اس پھٹے پرانے کرۂ ارض میں جی اٹھتا ہے۔ مگر ارتقا کے اتنے طویل سفر کے بعد انسانیت اسی طرح صید زبونِ شہریاری ہے اور انساں نوع انساں کا شکاری ہے۔ آج کے اسکندرو دارا بھی زینو کی دانش کو تسلیم کرتے ہیں، اسے سلام کرتے ہیں مگر اس کے دکھائے ہوئے راستے پر چلنے سے معذور ہیں کیونکہ قوت کا نشہ سر چڑھ کر بولتا ہے۔

۲۱۳ صفحات پر پھیلی ہوئی اس کہانی میں مصنف نے جس فنکاری سے دنیا بھر کے فلسفوں، فکری مکاتب اور سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی نظاموں کے ظاہر و باطن کو کھنگال ڈالا ہے اور بیک وقت مختلف علوم وفنون کے اسرار ورموز کی پیچ در پیچ گتھیوں کو سلجھا سلجھا کر ان کی مرکزی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے وہ اختصاص پسندی یا سپیشلائزیشن کے اس دور میں حیرتناک طور پر مسرت انگیز ہے۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کی وسعت، سودی نظام معیشت، اشتہار بازی کی صنعت، نفع اندوزی کی بنیاد پر مرتب ہونے والی معاشرت، ارضیاتی آلودگی کی شدت، عالمی صورتِ حال پر میڈیا کی حکومت اور انسانی دماغ کی تیزی سے بڑھتی ہوئی صلاحیت، کون سا ایسا مسئلہ ہے جس پر مصنف نے اپنا نقطۂ نظر پیش نہیں کیا اور بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ تمام تر نظام محض اس وجہ سے ناکام ہیں کہ انھیں ایک اخلاقی ضابطۂ حیات کا پابند نہیں کیا جاسکا۔ کہانی کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ انسان دولت کا حریص ہے مگر جب اسے دولت حاصل ہو جاتی

ہے تو وہ طاقت کے حصول کے لیے دیوانہ ہو جاتا ہے اور غالباً طاقت حاصل کرنے کے بعد اسے شہوانیت کی تسکین درکار ہوتی ہے۔ ہوس کا سفر دائروں میں رواں رہتا ہے۔ مگر مجھے اس بات پر ضرور تعجب ہوا کہ غور وفکر کے اس طویل عمل کے دوران میں ان کی نظر ایک بار بھی مذاہب عالم کے اس لامتناہی سلسلہ کی طرف نہیں گئی جو ارسطو اور افلاطون سے کہیں قدیم ہے اور جس کا بنیادی مقصد ہی دنیاداری کے اس کارزیاں کو اخلاق کی زنجیر پہنا کر عبادت میں بدل دینا ہے۔ یہ مذہب ہی تھا جس نے انسان کے ذہنی ارتقا کے ہر دور میں اس کی ذہنی سطح اور اس کے تقاضوں کے مطابق ایک ایسا عمرانی نظام متعارف کروایا جو نہ صرف مادّی وسائل کے حصول کو ایک برتر مقصد سے مشروط کر کے انسان کی حرص وہوس پر بند باندھتا ہے بلکہ ایک مطلق العنان ہستی کا تصور دے کر حصول طاقت کی وحشیانہ جبلت کی تہذیب بھی کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ مذہب کا مطالعہ اس پہلو سے بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ جو قوت بیسویں صدی کے برٹل نے انسانی دماغ کے محدود حصے کے بہترین استعمال کے بعد حاصل کی اس سے کہیں زیادہ قوت مذہب اپنے ماننے والوں کو صدیوں پہلے عطا کر چکا تھا۔ برٹل کا جہاز ابھی بھی براق کی رفتار سے بہت پیچھے ہے اور اس کا زینو کو جمی ہوئی برف سے زندہ نکال لانا عیسیٰ کے سوزِ نفس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔

مجموعی طور پر یہ ایک خوبصورت ناول ہے۔ اس ناول کے رگ وپے میں مصنف کی کثیر الجہت فکری قوت لہو کی طرح گردش کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کی شاعرانہ نثر کی رمزیت بھی اسی فکری دھارے کی ایک موج بن کر نمودار ہوتی ہے۔ انھوں نے جابجا نادر استعاراتی پیکروں اور تشبیہوں کے ذریعے تجریدی کیفیات کو حسی تجربوں کی شکل دے دی ہے۔ یہ استعاراتی نظام ناول کے مجموعی تاثر سے اتنا ہم آہنگ ہے کہ دونوں کی یکجائی دو آتشہ کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

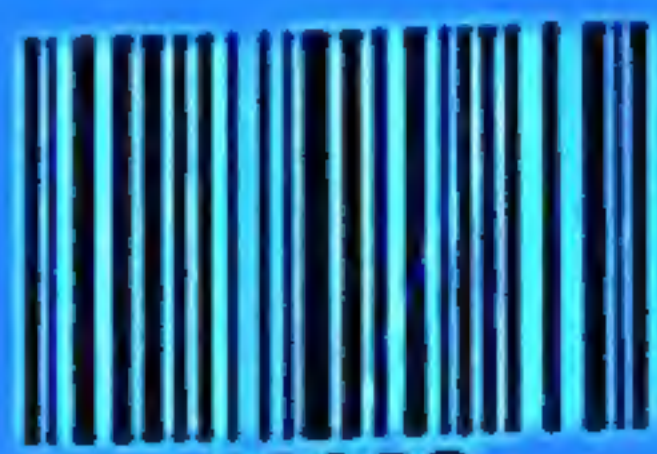
''شام کا سرمئی دریا رات کے بحر اسود میں گر رہا تھا۔''

اس استعارے میں وقت کا تسلسل، طاقت، روانی اور بے اختیاری بیک وقت روشن ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

جدید زندگی کی بے معنی اور لاحاصل تگ ودو کو انھوں نے بڑے موثر انداز میں اس ناول میں

پیش کیا ہے۔ اگرچہ ناول کی فضا پر ایک اَن مٹ اداسی، قدرے مایوسی اور قنوطیت کے بادل ضرور چھائے ہوئے ہیں مگر ایک نئے مستقبل کی پیش بینی کسی امید کے دامن سے لپٹی نظر آتی ہے۔ البتہ اس مستقبل کے خدوخال ابھی انسانی ذہن کی سکرین پر نہیں ابھرتے۔ ایک نئے آدم، نئے انسان کے خواب تو ہر شاعر، فن کار اور فلسفی نے دیکھے ہیں مگر وحید احمد نے ایک نئے آدم کی سائنسی اور مادّی توجیہات تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس اعتبار سے یہ ناول اپنی قدر و قیمت کے تعین کے لیے کسی اور زمانے کا منتظر ہے۔

ڈاکٹر نجیبہ عارف کا یہ تنقیدی مجموعہ معاصر ادب کا متنوع مطالعہ ہے جس میں بیسویں صدی کے نصف آخر کے اہم شاعروں اور نثر نگاروں کا موضوعاتی اور فنی جائزہ لیا گیا ہے۔ ڈاکٹر نجیبہ عارف کی تنقید کی پہلی خوبی ان کے واضح خیالات ہیں۔ وہ جو محسوس کرتی ہیں اور جس نتیجے پر پہنچتی ہیں اسے قاری تک منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ دوم یہ کہ ان کی زبان تنقید ہوتے ہوئے بھی سلاست اور روانی لیے ہوئے ہے جس کی وجہ سے پڑھتے ہوئے بوجھل پن محسوس نہیں ہوتا۔ ادب کے حوالے سے ان کا ویژن صاف ہے اور وہ نئی ادبی روایت کو جانچتے ہوئے کلاسیکی نثر و شعر کی روایت کو بھی ذہن میں رکھتی ہیں جس سے ان کے محاکے میں اعتدال پیدا ہو گیا ہے۔ اس مجموعے میں نئے اور پرانے دونوں طرح کے نام شامل ہیں۔ یوں یہ مجموعہ ایک بڑے عہد کا احاطہ کرتے ہوئے آج کے قاری کو پرانے اور نئے لکھنے والوں کے کام سے آشنا کراتا ہے اور شاعروں اور ادیبوں کے ساتھ ساتھ ایک عام قاری کے لیے بھی دلچسپی کے کئی پہلو لیے ہوئے ہے۔

ڈاکٹر نجیبہ عارف انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد کے شعبۂ اُردو میں تدریسی خدمات انجام دے رہی ہیں۔ آپ کے مقالات اُردو کے اہم جرائد میں شائع ہو کر مختلف تنقیدی مباحث کا مرکز رہے ہیں۔ ایک شاعرہ کی حیثیت سے بھی ادبی حلقوں میں آپ کی پہچان مسلمہ ہے۔

ISBN-13: 978-969-8917-47-0
ISBN-10: 969-8917-47-0
9799698917479
www.poorab.com.pk